UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

ART CONTEMPORAIN : LA FIN DE LA SUBVERSION

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES DES ARTS

DOMINIQUE SIROIS

JANVIER 2008

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier Mme Thérèse St-Gelais pour son investissement en tant que directrice de mémoire. Le temps qu'elle m'a accordé et les conseils qu'elle m'a donnés m'ont, à chaque fois, permis d'avancer. Je pense que sans son aide et sa sincérité, ce mémoire ne serait pas ce qu'il est.

Je souhaite également remercier Mme Claudie Pringuet, responsable des programmes d'échanges à l'Université Paris I Panthéon-Sorbonne, pour son rôle d'intermédiaire et ses conseils avisés qui ont rendu mon expérience universitaire française plus satisfaisante.

Enfin, je remercie ma famille et la famille Desrues pour leur soutien et leurs encouragements. Un grand merci aussi à mes amis qui ont su me divertir dans les moments difficiles.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES APPENDICES

—

LISTE DES FIGURES

RÉSUMÉ

Au-delà de la simple reconnaissance d'une activité artistique, la croyance en l'art participe à la compréhension de l'art, de sa représentation et de la représentation de sa fonction. Cette croyance artistique est muable et réagit aux différentes approches artistiques qui lui sont soumises alors qu'elle se divise aussi en diverses expectatives. Ainsi, il n'est pas étonnant que, dans le contexte de crise relatif à l'émergence de l'art contemporain et de la récupération des problématiques duchampiennes, la croyance en l'art soit appelée à se transformer.

En fait, dès Duchamp, le milieu artistique a dû se réajuster face à un nouveau modèle artistique. Le bouleversement engendré par les procédures duchampiennes de la distribution des rôles au sein du système artistique a façonné un nouvel univers de représentation de l'art et de sa fonction. L'activité et la structure de ce nouveau système affectent la croyance en l'art et sa portée subversive en modifiant justement le rapport de celle-ci à l'esthétique, l'histoire de l'art et l'artiste, c'est-à-dire son principal, et sûrement dernier, croyant.

La position particulière de l'artiste, telle qu'étudiée dans les cas des artistes Gavin Turk, des QQistes et de Marc-Antoine K. Phaneuf, au sein du système artistique contemporain comporte une promesse de survie pour la croyance subversive. Cependant, il n'accomplit pas son engagement face à la croyance telle qu'elle sera approfondie dans la présente recherche, au contraire, il la déçoit en utilisant sa pratique artistique au profit de la reconnaissance de son individualité.

Ainsi, alors que s'effritent dans la déception les derniers espoirs de conservation de la croyance subversive, il est néanmoins envisageable d'évaluer les limites et les possibilités qui s'imposent et s'offrent à la croyance artistique pour former les modèles d'une esthétique, d'une histoire de l'art et d'un rôle pour l'artiste plus près de ce que devrait être une nouvelle croyance en l'art contemporain.

Mots-clés : Subversion – Croyance – Art contemporain – Gavin Turk – QQistes – Marc-Antoine K. Phaneuf

INTRODUCTION

Avant la création d'une œuvre, le premier regard qui se pose sur elle et l'interprétation de son sens, il y a une croyance, celle qu'il existe une activité qui s'appelle art. La croyance en l'art fonde les connaissances artistiques et les exigences par lesquelles ces connaissances sont transmises. Autrement dit, l'orientation de la croyance en l'art, bien qu'elle soit floue et malléable, participe au fondement du jugement esthétique de l'art, c'est-à-dire qu'elle précède ce jugement en crédibilisant *a priori* certaines formes et expériences selon l'objet de sa foi. De plus, la croyance en l'art contribue à la compréhension de l'art dans l'histoire. Toujours antérieure à la création artistique, elle témoigne pourtant du passage du temps qui trace un écart entre ce qu'elle croit et ce à quoi elle est confrontée. La croyance en l'art est ainsi soumise à l'influence du temps, elle est en permanence déchirée entre le passé de son jugement et le présent des propositions qui lui sont soumises. Comme toute croyance, celle en l'art s'accompagne souvent de désenchantement. Alors que la croyance est perpétuellement en attente de sa propre satisfaction, la déception rôde autour d'elle « comme son partenaire obligé[1] ». En effet, plus la croyance se précise et se rapproche d'une règle, plus il est facile de bouleverser ses expectatives, voire de déstabiliser ses militants dans leur habitude de croire.

Formuler les attentes et les expectatives de la croyance en l'art est un vaste projet dans la mesure où cette croyance se déploie en plusieurs fixations et perspectives. À cet égard, la présente analyse ne s'intéressera qu'à l'état d'un pan, d'une des fixations de la croyance, c'est-à-dire celui de la foi en la capacité déstructurante de l'art, soit sa force subversive. La croyance en la puissance subversive de l'art a commencé à se partager dans le milieu artistique et philosophique dès la fin du XIXe siècle pour ensuite s'affirmer comme une généralité durant la modernité.

---

[1] CAUQUELIN, Anne, *Petit traité d'art contemporain*, p. 49.

Pourtant récente, cette croyance se voit déjà agitée par l'émergence de la pratique contemporaine qui agit à contresens de ses attentes et de ses exigences, c'est-à-dire qui lui donne tort. Dans la mesure où une croyance ne peut concrètement être dans l'erreur, notre hypothèse est que la pratique contemporaine, et plus particulièrement le système qui la gère, participent au retrait de cette croyance en rendant l'approche subversive tout simplement impossible.

L'examen de l'avenir de la croyance en la portée subversive de l'art s'effectuera à partir d'une analyse en quatre chapitres de la pratique contemporaine et du système qui la supporte. À cet égard, les textes d'Arthur Danto, philosophe très attaché aux questions esthétiques et historiques de l'art, seront privilégiés pour étayer notre analyse quant à la théorie *posthistorique* que l'auteur y développe pour ajuster la définition de l'art à la pratique hétéroclite contemporaine. Nous retiendrons aussi d'Yves Michaud, qui a effectué une analyse de la critique et de l'état esthétique de l'art contemporain, ses prises de positions sur la fin de l'utopie de l'art et l'évanescence de l'esthétique au sein du régime contemporain. Les recherches de l'historien d'art Hans Belting sur l'évolution de la condition de l'histoire de l'art sauront aussi renforcer le raisonnement de l'analyse, puisqu'il soutient la fin du modèle historique de représentation de l'art. De plus, nous considèrerons certains ouvrages du philosophe Michel Onfray, qui réclame pour l'art contemporain l'exigence de défendre des valeurs anti-platoniciennes tournées vers une éthique cyniques, et de l'historien d'art Éric Michaud, qui retrace les différents mouvements des frontières temporelles et sociales de l'histoire de l'art à partir de l'idéal de l'autonomie de l'art, dont les regards sauront orienter notre approche critique de l'état de la croyance en l'art et en sa portée subversive. À partir des interventions de ces auteurs nous fixerons notre interprétation de la situation contemporaine. C'est-à-dire que nous nous intéressons à confronter les cadres théoriques offerts par ces auteurs à la pratique artistique contemporaine, donc de sortir du pur concept pour souligner comment les renversements illustrés par les auteurs s'activent.

Dans un premier temps, nous étudierons à partir du cas de Marcel Duchamp et de la modification des paramètres de définition de l'objet d'art le contexte conflictuel qui a façonné le système artistique contemporain. Il sera question de l'influence des procédures duchampiennes sur la pratique artistique et le processus d'identification de l'art qui ont aussi introduit une nouvelle structure de répartition des rôles actifs dans le milieu artistique. En fait, ce regard suggéré sur l'établissement du système artistique contemporain et d'une nouvelle définition de l'objet d'art vise à mettre en lumière les conséquences à venir de ces transformations sur l'état de la croyance subversive.

Ensuite, le second chapitre s'intéresse spécifiquement au système contemporain, dont la rigueur de la structure a inspiré le nom de régime contemporain à Yves Michaud. Selon les trois axes d'influence et d'action de la croyance, soit son jugement esthétique, son rapport à l'histoire et son croyant, et leurs états au sein du régime, nous évaluerons les possibilités d'avenir de la croyance subversive. En effet, nous présenterons la forme esthétique promue par le régime contemporain qui, en lien avec un abord distrait ou désintéressé de l'art, favorise l'uniformisation de l'approche subversive, voire spectaculaire, au point d'en altérer la croyance en la systématisant. Nous exposerons aussi le mouvement du nouveau rapport entre la production artistique et son histoire, c'est-à-dire l'effondrement des clôtures historiques qui autorise la pratique contemporaine à mimer la pratique et le récit de l'histoire de l'art plutôt que de s'y joindre, qui déstabilise la position de la croyance. En se faisant le miroir des subversions passées, la création contemporaine détourne la désillusion de la croyance subversive et amoindrit la violence de l'écart entre la croyance en la puissance subversive de l'art et la réalité de sa situation contemporaine. Nous relèverons alors l'importance particulière du croyant, soit l'artiste, dont l'image en pleine mutation au sein du régime fait de lui l'icône même de la croyance. En effet, la manipulation, voire l'étouffement, de la croyance subversive par le régime oblige l'artiste à revoir son attitude subversive, car la

subversion n'a plus d'autre espace pour s'affirmer qu'à l'intérieur même du croyant et de sa foi.

Puis, à l'intérieur du troisième chapitre nous étudierons, à partir de l'analyse de quelques œuvres de Gavin Turk, des QQistes et de Marc-Antoine K. Phaneuf, comment justement l'artiste parvient à fournir l'illusion de la survie de la croyance subversive et même à promouvoir cette croyance en liant sa pratique à une stratégie d'existence. D'abord, nous exposerons la pratique de Turk qui questionne la valeur de l'artiste et de son statut dans le marché artistique et dans l'histoire de l'art à partir d'une démarche appropriative. Ensuite, nous examinerons la démarche des QQistes qui remettent en question la véracité et le sens du système artistique en manipulant ses propres croyances et ses croyants, qu'ils soient issus du milieu artistique ou spectateurs. Enfin, nous nous intéresserons à l'activité de Phaneuf qui, parallèlement à son implication au sein des QQistes, développe une démarche promotionnelle tournée vers la mise en marché de sa personne. En regard avec ces pratiques artistiques, nous relèverons comment ces illusions subversives témoignent néanmoins de l'émergence d'un modèle d'artiste contemporain et esquissent un nouveau type de croyance, voire le glissement subtil de la croyance en l'art vers une croyance en son principal croyant : l'artiste. En fait, les subversions paradoxalement licites de ces artistes suggèrent de nouveaux critères esthétiques, toujours attachés aux exigences du système, mais complètement tournés vers l'individualité de l'artiste au point d'en esthétiser l'individualité. Nous constaterons aussi l'influence de l'effondrement des clôtures historiques au profit de l'artiste. Dans la mesure où en se détachant des prérogatives d'un récit historique à suivre, il peut dès lors, en alignant sa pratique à son émancipation individuelle, récupérer la place concédée à l'œuvre dans le régime contemporain.

Enfin, le dernier chapitre nous permettra de revoir l'état de la croyance en l'art et en ses propriétés subversives selon les conditions de la réalité artistique dans le régime contemporain. Dans ce chapitre, nous tenterons de reformuler la croyance en l'art

en s'intéressant à l'élaboration d'un nouveau modèle esthétique apte à revitaliser la croyance en la singularité esthétique de l'art contemporain. Nous proposerons aussi une révision du projet de l'histoire de l'art, en ce sens où nous présenterons une réévaluation de la fonction de l'histoire de l'art en lien avec la réalité artistique contemporaine, soit dans la perspective d'un récit pluraliste. Puis, nous évaluerons la situation subversive contemporaine, c'est-à-dire comment elle épuise son sens révolutionnaire et sa valeur résistante en se rapprochant d'une éthique, pour en dégager les effets possibles sur le régime contemporain en vue de la formulation d'une croyance nouvelle en l'art contemporain.

Chapitre 1

LA NAISSANCE DU CONFLIT CONTEMPORAIN

1.1 De Duchamp à la dissolution de l'objet

1.1.1 Duchamp et sa rupture

À la remorque des réflexions duchampiennes sur le statut de l'œuvre d'art, l'art contemporain se dégage de plus en plus des restrictions matérielles pour façonner une attitude artistique basée sur le statut romantique de l'identité d'artiste. Ainsi, au préalable à une analyse des tenants esthétiques de l'art contemporain, il convient de mettre en lumière l'apport particulier de Marcel Duchamp et des ready-made.

Au tournant des années 1910, Duchamp délaisse la peinture pour introduire dans le milieu de l'art le ready-made, c'est-à-dire un objet commun choisi par l'artiste et exposé tel un objet d'art. Cette nouvelle démarche esthétique marqua l'histoire de l'art précisément par le caractère esthétique quelconque de ces objets. Les ready-made ont bouleversé la conception esthétique traditionnelle de l'art, puisqu'ils étaient de l'art sans pour autant être beaux, à tout le moins esthétiques. Dès lors, les ready-made marquent une rupture fondamentale : la beauté, c'est-à-dire l'esthétique, ne peut plus « constituer un attribut définitoire de l'art[1] ». La démarche de Duchamp fait surgir une diversité d'attitudes artistiques qui s'activent au détriment d'une conception esthétique de l'œuvre en tant qu'objet chargé de valeurs formelles. La pensée et l'activité artistiques sont alors confrontées à une certaine révolution, la révolution du regard et du support, c'est-à-dire la révision de leur place dans le système d'évaluation de l'art. En effet, quand « Duchamp assassine le Beau en soi[2] », il remet surtout en question la différence entre l'art et la réalité.

La présentation d'objets usuels, industriels et dépourvus de toutes qualités formelles et esthétiques invite à réinterpréter le statut de l'objet d'art en rapport avec l'objet

---

[1] DANTO, Arthur, *L'art contemporain et la clôture de l'histoire*, p. 131.

[2] ONFRAY, Michel, *Archéologie du présent*, p. 9.

commun. Duchamp démasque l'utopie de la différenciation esthétique de l'art et de la réalité en faisant disparaître l'aspect utilitaire d'un objet courant en lui donnant un titre, soit un sens artistique. Ainsi, l'autre versant de la rupture duchampienne est la révélation qu'art et réalité se rejoignent et que, pour se distinguer et se donner un sens ou une valeur autre, l'art doit faire appel à la philosophie et à sa justification d'un sens. Le ready-made met l'art à nu devant son assujettissement philosophique. Cependant, lorsqu'il a imposé ce regard introspectif à l'objet d'art, Duchamp bénéficiait déjà d'un statut d'artiste reconnu. Son parcours de peintre en France et son association avec divers groupes tels les cubistes ou les futuristes ont valu à Duchamp une reconnaissance dans le milieu de l'art avant l'exposition de ses premiers ready-made aux États-Unis. Le ready-made défendu par Duchamp souligne que l'objet d'art n'a pas à être beau tant qu'il est *choisi* par un artiste, l'art est une décision d'artiste avant d'être un objet d'art. En fait, la rupture duchampienne n'aurait pu être possible sans justement la reconnaissance de l'artiste qui la déclenche, sans la confirmation d'un statut autorisant à *choisir* ce qui deviendra un objet d'art.

Simultanément à la mise en échec du beau et à la révélation de la dépendance philosophique de l'art, le ready-made souligne l'importance du statut d'artiste dans la démarche artistique. La rupture duchampienne a déréglé le lien entre le Beau et la définition de l'art en rapport avec le non-art, elle a remplacé le Beau par l'artiste. Le Beau n'est plus une finalité de l'art et participe encore moins à sa définition, l'artiste devient en quelque sorte le critère distinctif de l'art dans la mesure où son statut lui permet de distinguer par son choix l'art du non-art.

1.1.2 La réappropriation du ready-made

L'acceptation du ready-made dans le milieu artistique a provoqué plus qu'une rupture, elle a engendré de nouveaux paramètres dans la définition de l'objet d'art. Pourtant, malgré la popularisation des procédures duchampiennes, le problème

autour de la définition de l'objet d'art n'a pas été résolu. Au contraire, le milieu de l'art s'est approprié la pensée de Duchamp et sa démarche créative au point d'en faire pratiquement la fonction définitoire de l'art contemporain. Ce n'est pas le ready-made en soi que le milieu contemporain s'est approprié, mais bien, à défaut d'en établir un, son processus d'identification.

Duchamp et, plus tard Andy Warhol, ont détourné l'identification de l'art par l'observation, la différence entre l'objet commun et artistique ne se reconnaît plus à l'aspect formel de l'objet. Ils ont creusé un passage dans la frontière qui distinguait l'art du non-art. Ensuite, la réappropriation active du monde commun par l'art contemporain a mené à une surenchère d'objets d'art hétérogènes pourtant tous soumis à une certaine étrangeté esthétique. L'idée que l'objet d'art se distingue du statut de l'objet commun par sa dimension sensible[3], soit le choix de l'artiste, et son mode d'appréhension introduit par le ready-made est maintenant plus qu'acceptée, elle est la norme dans le milieu contemporain. Le lien qui unit l'art et la philosophie est garant du caractère artistique des objets d'art. Par contre, cette conscience radicale de la nature philosophique de l'art ne s'intéresse pas à la question concernant la qualité de l'art. Il faut donc trouver « une définition qui non seulement [est] compatible avec l'ensemble radicalement hétérogène de la classe des œuvres d'art, mais encore [permet] de l'expliquer[4] ». Il s'agit alors, pour considérer l'art comme étant de l'art, d'aller chercher un appui dans l'histoire et les théories artistiques. Certes, l'art ne tient plus du domaine du visible ou du matériel, mais en faisant appel à l'histoire de l'art et à ses théories artistiques, on peut à tout le moins expliquer le caractère artistique d'un objet. Le modernisme avait tenté de sauver l'identification esthétique et d'établir un contrôle de qualité par la quête de l'autonomie de l'art. Cependant, la duplication incessante de la pensée

[3] Nous entendons par « dimension sensible » l'ensemble de significations et de références, similaire à ce que Walter Benjamin définit comme l'aura d'une œuvre, qui s'applique à un objet seulement lorsque celui-ci est considéré comme objet d'art. Voir BENJAMIN, Walter, « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique », p. 269-316.

[4] DANTO, Arthur, *L'art contemporain et la clôture de l'histoire*, p. 283.

duchampienne jusque dans la pratique contemporaine a engendré une démarche opposée, c'est-à-dire sur les thèmes de l'hétéronomie et de désidentification de l'art. L'exploitation de la nature philosophique de l'art invite plus particulièrement à aiguiser la perception du jeu de signes sur l'objet d'art et, par extension, la conscience de la fragilité des procédures de lecture autour de ces signes.

La réappropriation contemporaine de la pensée duchampienne s'est donc entreprise sous la protection d'une certaine nature philosophique de l'art. Les limites de l'art que questionnait le ready-made sont devenues des formes d'art. La fin des critères esthétiques et de l'observation permit de pousser plus loin l'hétéronomie de l'art jusqu'au seuil du n'importe quoi. La question à savoir si tout peut indifféremment être de l'art pouvant dorénavant être détournée par la philosophie et un intérêt nouveau pour l'indécidabilité[5] de l'art, l'objet d'art, indéfinissable et non identifié, ne veut plus résoudre les questionnements lancés par le ready-made.

1.1.3 La dissolution de l'objet

Comme s'il ne faisait plus œuvre, l'objet d'art n'est plus autonome et sa présence physique se dissout. L'objet d'art n'existe qu'à travers le choix de l'artiste qui l'identifie et le discours, qui le définit. Son état artistique est le produit d'une collaboration entre le discours et l'artiste, il est l'idée de l'un et le regard de l'autre.

La réappropriation du processus créatif du ready-made a définitivement discrédité les notions de beau et d'originalité. Soutenir à partir de ces notions trop liées à la matérialité de l'objet d'art une définition de l'art n'a plus de sens dans le contexte contemporain. Ils ne participent plus à la cohérence d'une définition contemporaine de l'art dans la mesure où c'est dorénavant l'intention de faire de l'art qui fait l'œuvre. L'objet d'art « n'est plus substantiel, mais procédural[6] », son avènement en tant qu'œuvre dépend du couple formé par l'artiste et le spectateur. De plus, l'objet

---

[5] RANCIÈRE, Jacques, *Malaise dans l'esthétique*, p. 76.
[6] MICHAUD, Yves, *L'art à l'état gazeux*, p. 50.

d'art ne se distingue plus de ses répliques, sa représentation sensible et physique n'est plus garante de sens artistique, il ne lui reste que sa nature philosophique pour exister. Ainsi, les objets d'art sont porteurs de significations qui les particularisent face au monde commun. Alors que l'expérience formelle de l'objet d'art s'émiette, la nature philosophique prend de l'importance, voire toute la place, et l'art devient signification. L'art est dorénavant l'effet produit par les significations. Le Beau est mort avec Duchamp, mais le cadavre traîne toujours et embarrasse. La réappropriation du ready-made a dissout l'expérience esthétique dans les procédures, comme pour faire revivre le Beau sous une forme différente. Autrement dit, le Beau devient la procédure en ce sens où c'est elle qui est exposée et que sa complexité devient souvent le gage de la qualité de l'œuvre comme le Beau l'a été. En fait, la désesthétisation radicale de l'art par Duchamp n'est pas venue à bout du besoin esthétique qui s'est tout simplement muté en un appétit pour la *belle* procédure.

Le commentaire sur l'objet d'art s'est substitué en une sorte de théorie-support qui prend la place de l'objet d'art. La réduction de la production matérielle a provoqué un glissement de l'identification de l'art de la procédure au concept, en ce sens où le protocole et les notices autour de l'objet parviennent non seulement à faire de lui une œuvre, mais aussi à satisfaire la croyance qu'il y a là de l'art. L'esthétisation des méthodes conduisant à l'objet d'art a transformé ces méthodes en objets d'art. Cependant, en se réappropriant continuellement les procédures réductives du ready-made, la production artistique contemporaine en vient à se limiter au seul concept. « L'œuvre se confond avec le discours qui la fonde, elle devient même ce discours, jusqu'à la disparition possible du support[7] ». Non seulement la méthode qui conduit à la chose est devenue la chose, mais la méthode ne peut plus exister sans idée qui la soutient, la justifie et l'identifie artistiquement. L'art contemporain se reconnaît

---

[7] ONFRAY, Michel, *Archéologie du présent*, p. 33.

désormais à un caractère d'indistinction, il ne se livre plus en fonction d'un système général de représentation, mais au service des questions que le discours lui pose.
Le ready-made a révélé l'assujettissement philosophique de l'art et bouleversé les paramètres entourant la définition de l'objet d'art. La réappropriation et la radicalisation contemporaine des procédures duchampiennes ont lentement écarté l'objet d'art de l'équation d'une définition de l'art. L'objet artistique est devenu la procédure jusqu'à la dissolution complète de ce dernier en concept. L'art s'est muté en signification et ne peut se révéler qu'à travers le discours qui lui fournit une théorie-support. Ainsi, encombrés des sécurités reliées à l'esthétique du beau et des cadavres du passé, l'art contemporain et le discours doivent gérer et définir un art pluriel et indistinct. Cette indécidabilité, qui cerne l'art contemporain, amène une multiplication de discours et de théories destinés à être art dans un milieu exempt d'objet d'art. Cependant, dans cette substitution du discours à l'objet d'art, une autre rupture se dessine. L'art se fait signification et philosophie, il apparaît alors que la fabrication de l'œuvre se déchire entre l'artiste et le discours.

1.2 Glissement et perturbation des rôles critiques

1.2.1 Les rôles productifs

Une œuvre est soumise à une rotation des rôles qui, justement, avec la dissolution de l'objet d'art ont été troublés. En effet, le glissement de l'art d'objet à concept influence la distribution traditionnelle des rôles productifs, interprétatifs et critiques, tous peuvent prétendre à l'une ou à l'autre de ces activités puisque les rôles sont devenus interchangeables. La frontière entre les rôles est devenue aussi poreuse et indistincte que celle entre l'art et le non-art.
Dans le système contemporain, les rôles associés à la production sont les plus touchés, voire les plus incertains. Il est clair que la question à savoir qui représente et qui interprète et lequel d'entre eux créent vraiment l'œuvre n'est pas résolue. D'ailleurs, si l'œuvre d'art n'est plus systématiquement un objet, mais un concept,

il est moins aisé de savoir qui aura le dernier mot sur celui-ci. La production d'idées ou de concepts n'appartient pas qu'à l'artiste, puisque « trop souvent, dans l'interprétation, l'historien d'art s'érige en second artiste, en "re-créateur" de l'œuvre[8] ». De plus, on constate que la pratique artistique contemporaine résiste en quelque sorte aux manifestes[9], elle en produit très peu qui le plus souvent sombres dans l'oubli, contrairement aux mouvements d'avant-gardes qui les ont particulièrement exploités pour défendre leurs positions idéologiques. Paradoxalement, la conceptualisation de l'objet d'art s'est affirmée, malgré son caractère innovateur, sans manifeste, il n'y a plus de revendication théorique par l'artiste externe à l'objet d'art et à la création. Ainsi, la pratique contemporaine exige une activité critique tout à fait différente du passé, même si l'utilisation de manifeste n'était pas significativement répandue. L'objet d'art, se limitant à un concept, particulièrement lorsqu'il n'est pas défendu par un manifeste positionnant et structurant son sens idéologique, laisse le champ libre à de multiples interprétations. Le privilège de la production de significations par la création semble avoir changé de main. Les artistes ne guident plus les interprétations par des manifestes et le décryptage de leurs intentions est laissé au libre arbitre des critiques et historiens.

Dans un système artistique où le concept dépasse l'objet, le producteur n'est plus *a priori* l'artiste, du moins celui qui produit ou choisit l'objet, mais bien celui qui génère le sens. La production de significations étant reléguée aux critiques et aux historiens, l'artiste revoit son rôle dans le système contemporain. En fait, en mettant les critères d'esthétisme et d'originalité de côté, l'artiste contemporain s'est intéressé à l'idée de rupture propre à la pensée duchampienne. La prise de conscience de l'importance du statut d'artiste sous-jacente à la rupture duchampienne et la réappropriation du modèle du ready-made ont affirmé la valeur

---

[8] BELTING, Hans, *L'histoire de l'art est-elle finie?*, p. 33.
[9] Voir DANTO, Arthur, *L'art contemporain et la clôture de l'histoire*, p. 61.

de l'artiste dans l'histoire de l'art. La création artistique s'est détachée de son *a priori* esthétique qu'elle a remplacé par la nécessité de laisser une trace dans l'histoire. Ainsi, les artistes, à défaut d'être les seuls à produire du sens, présupposent qu'ils produisent aussi de l'histoire de l'art. La production artistique est alors distribuée entre les divers intervenants du milieu contemporain. La création que ce soit d'objets, de concepts ou de significations n'appartient plus exclusivement à l'artiste. Les frontières entre les intervenants du milieu artistique contemporain et leurs rôles sont perméables.

Cependant, comme le dira Nietzsche : « Personne ne peut être en même temps un grand historien, un artiste et un esprit borné[10] ». L'implication plus claire et affirmée des historiens et critiques dans la production de sens des œuvres contemporaines remet en question les rôles réels de ces intervenants.

1.2.2 Les rôles interprétatifs

La dissolution de l'objet d'art a enlevé aux critiques et historiens leur objet propre. Puis, la violation des frontières cernant le territoire de la production artistique qui suivit a modifié la nature de leur distance habituelle par rapport à cet objet. C'est-à-dire que leurs interventions participent à l'émancipation de l'objet en objet d'art plutôt que de se poser à la fin du processus d'identification artistique. En vérité, ce nouveau rapport à la création touche plus particulièrement les historiens qui doivent idéologiquement leur rôle au respect des faits. La situation spécifique du système contemporain met en lumière leur activité interprétative, comme quoi leur participation à la production de significations artistiques dévoile l'interprétation derrière les faits de l'histoire de l'art. « Pour tous en effet – peintres, savants, philosophes – interpréter une image c'est maintenant lui donner son corps[11] » et l'historien n'échappe pas à cette nouvelle conjoncture.

---

[10] NIETZSCHE, Friedrich, *Seconde considération intempestive*, p. 130.
[11] MICHAUD, Éric, *Histoire de l'art. Une discipline à ses frontières*, p. 135.

Le rôle de l'historien a souvent été associé à une certaine devise d'objectivité, à une activité destinée à trouver des lois dans le devenir. Pourtant, l'historien lui-même pourrait rappeler que les choses ne se sont tout simplement jamais passées ainsi. L'historien n'a jamais été que le simple spectateur de l'activité artistique, il en est aussi l'acteur. L'histoire est un jeu où les personnalités et les actions ne sont pas véridiques envers elles-mêmes, mais bien envers les questions que l'historien leurs posent. Néanmoins, l'historien dépend de l'artiste, puisqu'il ne produit pas directement, il est acteur par procuration. L'historien se justifie en confondant sa recherche, voire ses interprétations, avec la discipline dans laquelle il se fait exister lui-même, c'est l'histoire qui le rend indispensable et non sa production d'interprétations.

La dissolution de l'objet d'art n'a donc pas modifié le rôle de l'historien, elle en a seulement révélé la part interprétative et surtout la dépendance de son activité à celle de l'artiste. En fait, la conceptualisation de l'objet d'art en discours le rend plus indéfinissable, voire mouvant. Les interprétations de l'historien ne se posent plus sur un objet fixe, mais sur des idées et des concepts, il devient l'interprète d'interprétations. Le rôle de l'historien n'est plus discernable en ce sens où ses médiations n'interviennent plus comme interprétations finales de l'œuvre produisant l'histoire de l'art, mais en tant que strates supplémentaires de discours se juxtaposant à l'existence du concept. Ainsi, l'historien est moins le producteur d'histoire de l'art que l'interprète des réalisations artistiques. Son rôle ne se pose plus à la fin du parcours de l'œuvre, tel un classement final, il intervient directement dans la création d'un sens artistique pour l'œuvre. Alors que les objets d'art se présentent sous forme de discours, c'est-à-dire d'interprétations, il n'y a qu'un pas pour que l'historien revendique, dans le système contemporain, le rôle de réalisateur de l'œuvre d'art. Puisque le discours, désormais *œuvre*, n'appartient pas à l'artiste, mais aux intervenants qui s'occupent d'arts.

1.2.3 Les rôles critiques

L'appropriation nouvelle de la production de l'objet d'art par la propriété du discours, voire le contrôle du discours, des intervenants, exclut d'une certaine manière l'artiste du système, mais transforme aussi la valeur des rôles critiques. D'abord, la position productive et interprétative de l'historien dans le système contemporain affecte le processus traditionnel de reconnaissance historique, qui est en soi une forme de critique *a posteriori* de la création, puisque l'historien agit dorénavant au présent. Son rôle critique ne se situe plus dans la médiatisation du savoir entre l'art passé et celui du présent, mais plutôt dans une attitude visant à chercher dans le passé ce qui pourrait expliquer le présent. Cette position critique se distingue par la distance que l'historien entretient avec son époque, au sens figuré, il se tient toujours à l'écart de ce qu'il affirme. Alors que sa nouvelle position et son discours incluent une implication directe avec l'existence de l'objet d'art, l'historien ne peut plus prétendre au même regard critique. Cette relation nouvelle avec la production actuelle ne lui permet plus de préserver la *neutralité* de l'histoire et sa distance critique. L'historien ne peut parvenir à remplir les deux facettes de son rôle dans le système contemporain. D'une part, il contribue à l'avènement de l'œuvre en participant au discours interprétatif, alors que, d'autre part, il doit préserver sa distance critique pour garantir le sens de son rôle d'historien. En d'autres termes, le rôle de l'historien, tel que compris en lien avec la reconnaissance historique de l'art et ses obligations de neutralité, est appelé à s'éteindre dans le régime contemporain. En accord avec cette modification du rôle de l'historien, l'approche critique a, elle aussi, changé de forme. La dissolution de l'objet d'art a engendré une multiplication de discours se confondant dans l'existence même de l'œuvre. Cette surenchère de discours mène l'art contemporain sur la voie du pluralisme, une pluralité de concepts et d'interprétations face à laquelle la critique n'a d'autre choix que de s'y soumettre. L'instabilité de l'œuvre à travers l'appareil interprétatif du système contemporain fait passer l'approche critique de la signification à l'*être*. En fait, la

critique contemporaine ne peut plus simplement fournir une interprétation de ce sur quoi les œuvres portent, il est appelé à décrire aussi ce qu'elles sont. La mutation de l'objet d'art, en concept et discours, oblige non seulement la critique à la description, mais cette description fait aussi office d'œuvre. En d'autres termes, la critique c'est « faire partager l'expérience de l'œuvre[12] », non plus d'en faire le jugemment. Ainsi, la position du critique dans le système contemporain s'avère aussi ambigüe que celle de l'historien. L'implication du critique dans la production de l'œuvre par son discours nuit à l'élaboration d'une possible évaluation critique de l'œuvre en question. « S'il est parfois si difficile de trouver les valeurs que véhicule un texte en principe critique, c'est parce qu'il accomplit une autre opération que celle d'évaluer, y compris de manière indirecte : il interprète[13] ».
Bref, la porosité nouvelle des frontières entre les rôles des intervenants du système contemporain affecte la valeur et le sens de l'approche critique. Autant les historiens que les critiques se retrouvent coincés entre leur participation à la production de l'œuvre par leur discours et la nécessité d'une distance critique quant à l'évaluation des réalisations artistiques. Le glissement des rôles productifs, interprétatifs et critiques se cristallisent dans une participation plus grande et diversifiée des critiques et historiens au sein du système. Le savoir historique et le pouvoir critique sont condensés dans les mêmes figures, celles des intervenants qui participent aussi à l'avènement de l'œuvre. Alors que l'artiste semble écarté du système contemporain, il se dessine une crise de valeurs qui touche la foi en la capacité subversive d'un art produit et critiqué par le même groupe d'intervenants.

1.2.4 Les conséquences

Avec la perturbation des rôles à l'intérieur du système contemporain, il est clair que le parallélisme traditionnel des représentations, celle de l'art versus l'interprétation

---

[12] ROCHLITZ, Rainer, *Subversion et subvention*, p. 72.
[13] MICHAUD, Yves, *La crise de l'art contemporain*, p. 171.

historique et critique, est soumis à un croisement. Artistes et galeries, tout comme la pratique de l'histoire de l'art et de la discipline esthétique, doivent revoir leur place dans ce système. Bien que ce contexte particulier contienne la promesse d'une nouvelle liberté d'approche, il reste hasardeux dans la mesure où il « conduit à une désintégration générale des méthodes et des approches cohérentes[14] ». Le système contemporain marque une centralisation de l'activité artistique dans les rôles d'historiens et de critiques que Michel Onfray constate comme étant « l'existence d'un clergé des beaux-arts[15] » affairé à la propagation de leur foi. En effet, entre l'œuvre, comprise comme étant la production initiale de l'artiste, et son destin s'installent les intervenants interprétatifs et critiques qui polarisent le système contemporain vers la visibilité et la circulation de leurs propres discours.

Pour atténuer les conséquences d'une telle convergence de la propriété de l'art par le discours, s'appuyer sur l'histoire de l'art semble une échappatoire intéressante. En confrontant les productions nouvelles au récit historique, il est possible de mettre de l'ordre là où il y a une lourde remise en cause. Un tri systématique des créations artistiques selon leur raccord ou non au récit historique, offre une issue à la convergence du discours et rétablit une forme de confiance en l'appareil critique du système contemporain. Une confiance tributaire de la quantité d'histoire, soit la somme de références historiques, que l'artiste est prêt à admettre dans l'existence conceptuelle et matérielle de son œuvre. Ainsi, le système contemporain marque un déplacement historique important qui bouleverse les conditions de création. Ces dernières sont appelées à se conformer au modèle défendu par les historiens et les critiques pour assurer l'existence de l'œuvre. La perturbation des rôles dans le système contemporain dessine aussi un renversement de la position de la création par rapport à l'histoire. D'un point de vue idéologique, la production artistique s'érige en opposition avec le passé, cependant, il lui est désormais exigé de s'y

---

[14] BELTING, Hans, *L'histoire de l'art est-elle finie?*, p. 82.
[15] ONFRAY, Michel, *Archéologie du présent*, p. 19.

conformer pour exister. La pratique contemporaine est alors prisonnière d'une sorte de culte du musée permettant de résoudre, du moins en surface, les considérations philosophiques concernant l'art formulées à partir du moment où il est devenu évident que tout peut être de l'art. Cependant, dans ce contexte où production de l'œuvre d'art et discours se confondent et se retrouvent dans les mains d'un même groupe d'intervenants, les théories se définissent « moins en termes de vrai ou faux qu'en termes de pouvoir et d'oppression[16] ». Le monopole productif, interprétatif et critique des historiens et critiques étouffe le pouvoir de subversion des artistes.

En fait, la réappropriation du modèle du ready-made et la dissolution de l'objet d'art ont déclenché une série de bouleversements qui façonne ce que nous appelons le système contemporain et sa distribution des rôles. Sous les apparences d'une crise des rapports entre la création artistique, les institutions et le public, se dessine une imposante transformation du milieu artistique. La perte des illusions tenaces concernant l'autonomie de la création artistique et la contradiction imminente entre les normes historiques et critiques et leur pouvoir marquent le début d'une polémique autour de l'art contemporain. La crise de l'art contemporain, et même son rejet, « apparaît alors comme une ultime tentative pour dissimuler qu'un domaine de référence de la vie sociale [...] a purement disparu[17] ». Soudainement, avec la crise, il semble évident que l'art est sorti du cadre de référence qui lui était attribué, c'est-à-dire celui de la subversion et du renversement.

---

[16] DANTO, Arthur, *L'art contemporain et la clôture de l'histoire*, p. 215.
[17] MICHAUD, Yves, *La crise de l'art contemporain*, p. 130.

Chapitre 2
LE RÉGIME CONTEMPORAIN

2.1 Nouvelle forme esthétique

2.1.1 Une esthétique de la distraction

La réappropriation excessive des procédures duchampiennes en art contemporain a façonné à terme la mise en place d'un nouveau système artistique dont le pouvoir est concentré en les figures du critique et de l'historien. Cette centralisation favorise en quelque sorte l'exclusion de l'artiste du système et entraîne une crise des rapports entre les intervenants du milieu artistique. Alors que l'art est plus l'affaire de ceux qui le pense que de ceux qui le font, le système artistique contemporain se cristallise en régime. Ce que nous appelons le régime contemporain, selon les termes d'Yves Michaud, est la sédimentation de la contradiction et du déséquilibre provoqués par la propriété, et la production, de l'art par le discours, ce dernier pourtant tenu, comme nous l'avons démontré, par les rôles interprétatifs et critiques. L'émergence du régime contemporain affecte alors la production artistique et oblige l'artiste à revoir son rôle par rapport au système.

Dans un premier temps, la polarisation du pouvoir dans la propriété du discours touche la forme esthétique, elle n'est plus militante, mais désengagée. L'esthétique ne sert pas à défendre une position idéologique quelconque, sa mutation en discours maintenue par les critiques et historiens fait en sorte qu'elle est autant la position que sa confirmation. Plus que jamais, l'interprétation n'est plus innocente particulièrement lorsqu'elle appartient au milieu artistique plutôt qu'à l'artiste. En fait, les artistes sont libres de toutes règles contraignantes de représentation, puisque l'approche esthétique importe peu quand c'est le discours qui fait l'œuvre. Il est clair alors que l'objet d'étude de l'art n'a plus le même aspect, l'incarnation matérielle de l'œuvre est secondaire au discours qu'elle fait émerger. Voilà la particularité de la forme esthétique dans le régime contemporain, elle n'est plus

susceptible de former un critère. L'art contemporain se distingue par son absence d'unité stylistique pas tant par mépris de la qualité esthétique, mais parce qu'elle ne participe plus à la formation du discours critique ou à la classification historique de la période contemporaine. En effet, à partir du constat que n'importe quoi peut être de l'art, le régime contemporain n'exige pas la définition d'un « mode d'apparence spécifique que les œuvres d'art devraient revêtir[1] ». En fait, le régime contemporain offre une variété immense de choix artistiques et n'empêche aucun artiste d'opter pour l'avenue qu'il désire, puisque grâce à la nouvelle configuration des rôles, les œuvres vont toujours finir par parler en fonction du régime. En effet, il apparaît que la principale caractéristique de l'art contemporain, soit le fait que ses ambitions premières ne sont pas d'ordre esthétique, pointe en vérité le succès du régime contemporain. Le triomphe du n'importe quoi marque la fin de l'esthétique et laisse plus d'espace et de pouvoir au discours en faveur du régime qui, pour sa part, favorise le n'importe quoi comme mode de représentation puisqu'il requiert d'autant plus la participation du discours. La contamination certaine de l'art contemporain par le relativisme esthétique sert donc l'activité du régime.

Pourtant, l'art contemporain n'est pas complètement désesthétisé, au contraire, l'existence et la persistance d'un art flou et relatif donne naissance à une nouvelle forme de présence esthétique. Walter Benjamin avait décelé un nouveau mode de réception de l'art : la distraction[2]. Selon Benjamin, la réception distraite de l'art, soit l'état contemplatif normalisé par la mise en relation avec les espaces et les objets de l'art, signifiait que le spectateur n'était pas requis de manière consciente, son intervention était devenue secondaire à l'identification artistique. La prolifération de la vidéo et des outils multimédias en art contemporain participent aujourd'hui à la concrétisation de cette théorie de Benjamin. Les nouveaux médias et les installations artistiques façonnant une nouvelle esthétique de l'intermittence,

---

[1] DANTO, Arthur, *L'art contemporain et la clôture de l'histoire*, p. 141.
[2] BENJAMIN, Walter, « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique », p. 312.

de l'autoreprésentation et de la distraction, exploitent, peut-être avec ironie, les véhicules de distraction de la vie quotidienne. Les rituels de représentations artistiques n'exigent plus le même rapport entre l'œuvre et le spectateur, l'esthétique de la distraction contemporaine en appelle à une attitude de réception standardisée et sollicitée par l'espace et l'objet utilisés. Ainsi, l'esthétique de la distraction, loin d'annoncer une véritable « esthétique désesthétisée [ou] une esthétique, pourrait-on dire, sans esthétique[3] », fait figure d'une nouvelle forme esthétique plus près du loisir et de l'inattention exigeant, encore une fois, plus de discours pour exister. Les points de repères esthétiques traditionnels se sont effondrés avec la mort du Beau, « les œuvres n'existent plus en tant que preuves de l'existence du Beau, mais en savants cryptages qui nécessitent l'intelligence, [...] l'initiation de l'individu qui s'y frotte[4] ». L'esthétique de la distraction suscite aussi, d'un point de vue radical, l'inertie des fidèles, les spectateurs, qui acceptent les certitudes et les discours du clergé esthétique du régime contemporain pour les guider. Bien que cette définition évacue les capacités interprétatives et sensibles du spectateur, il s'avère néanmoins que ces aptitudes ne sont tout simplement pas sollicitées par l'esthétique de la distraction. Cette nouvelle sensibilité esthétique qui n'en est pas une, puisqu'une sensibilité exige une relation plus impliquée que distraite par rapport à l'œuvre, marque une révolution subtile des formes de représentation et de perception. D'une part, on constate que les œuvres sont isolées du public par la multiplication des couches de discours leur permettant d'être œuvres à l'intérieur du régime et, d'autre part, l'expérience distraite de ces œuvres exige justement l'intervention plus importante du discours. Ainsi, le régime contemporain a le champ libre pour transgresser les frontières de l'autonomie esthétique de l'art et nier l'expérience esthétique traditionnelle selon ses propres besoins. Cette révolution lente de la représentation et de la perception exige du

[3] MICHAUD, Yves, *La crise de l'art contemporain*, p. 64.
[4] ONFRAY, Michel, *Archéologie du présent*, p. 23.

régime qu'il trouve des appuis extérieurs pour son discours, l'art contemporain esthétiquement dépendant du discours ne fournit plus en soi d'outils de définition de sa nature. Il n'est donc pas étonnant de constater un rattachement de l'art contemporain avec ces puissances anonymes que sont l'histoire, le peuple et la communauté[5], le discours puise dans l'environnement social et culturel des références lui permettant de rétablir un lien sensible entre l'art et le spectateur.

Si l'urgence d'abandonner une esthétique matérialiste pour une esthétique de la signification se concrétise avec l'esthétique de la distraction, elle ne se manifeste pas sans malaise. En effet, la description de la nouvelle forme esthétique à l'intérieur du régime contemporain révèle comment ce dernier a remplacé l'art par l'esthétique de la distraction. La substitution de l'objet par le discours et la mise en place d'un mode de réception et de perception distrait, soit s'appuyant sur la standardisation du mode d'exposition pour solliciter la contemplation, ont conjointement permis l'appropriation de l'esthétique par le discours. Les mêmes intervenants artistiques qui déterminent au départ l'œuvre d'art lui insufflent aussi son sens et sa valeur esthétique. « L'esthétique comme foyer potentiel de communauté et de communication vole en éclats. Il reste au mieux des différends, au pire des ghettos[6] ». Le ressentiment que suscite dans le régime contemporain le mot « esthétique » est symptomatique de deux rapports à l'art contemporain, des positions distinctes pourtant liées par l'activité du régime. D'entrée de jeu, il y a le tapage autour « d'un art qui accueille dans ses formes et dans ses lieux le "n'importe quoi" des objets d'usage et des images de la vie profane[7] », puis, la désillusion face à la promesse d'une révolution esthétique qui transforme moins les formes de l'art, qu'elle ne change simplement de mains les rênes de la production artistique, les passant de l'artiste au milieu artistique. Par ailleurs, l'éventualité d'un

---

[5] Comme, par exemple, dans l'esthétique relationnelle, voir BOURRIAUD, Nicolas, *Esthétique relationnelle*, p. 11-14.
[6] MICHAUD, Yves, *La crise de l'art contemporain*, p. 129.
[7] RANCIÈRE, Jacques, *Malaise dans l'esthétique*, p. 25.

discours d'opposition réclamant la séparation radicale entre les intervenants de la pratique de l'art et ceux de l'évaluation esthétique ne pourrait parvenir à rétablir le concept derrière le mot « esthétique ». En fait, la dénonciation de la désintégration de l'esthétique assure l'existence et la définition d'un propre de l'art. « La dénonciation de la "dénaturation" esthétique de l'art tient lieu d'assurance quant à sa « "nature", ou, si l'on veut, quant à l'unicité de son nom[8] », cependant cette forme défensive n'est pas ajustée au régime nouveau et paradoxal d'identification de l'art. Le régime contemporain ne désapproprie pas le propre de l'art de son esthétique, pas plus qu'il ne défend une esthétique contemporaine anti-esthétique. Il crée artificiellement un propre artistique et esthétique par son propre discours en exploitant un mode de perception et de représentation de la distraction. Ainsi, la véritable révolution issue de ce modèle esthétique contemporain est sa résistance singulière aux formes de résistances.

2.1.2 Le sérieux de la subversion

La réflexion sur l'art qui est possible aujourd'hui à l'intérieur du régime contemporain altère l'image de l'art comme forme culturelle et sociale de résistance. En effet, l'appropriation du discours et de la réflexion esthétique par le régime favorise non seulement un certain hermétisme du régime contemporain, mais aussi une sorte d'uniformisation des œuvres. L'esthétique de la distraction s'appuie sur la standardisation des réflexes de perception et de présentation pour engendrer la croyance systématique qu'il y a là art. Par contre, cette esthétique désensibilise aussi la conception contemporaine de l'art dans la mesure où elle transforme la valeur auratique des œuvres.

Alors que les œuvres, le discours et l'esthétique pointent vers le succès du régime qui les manipule, le combat de résistance semble perdu d'avance. Le culte, voire le régime contemporain, est réduit à se prendre pour objet. Il lui faut donc sauver

---

[8] *Ibid.*, p. 88.

l'aura, au mieux la créer facticement pour retrouver dans l'art contemporain des repères permettant de donner une identité sensible à l'œuvre, c'est-à-dire sacraliser l'œuvre. L'aura de l'esthétique de la distraction en est une fabriquée de toutes pièces pour garantir l'effacement du régime comme support de l'œuvre. Ce qui intervient alors ne sont pas des critères forcément politiques, mais qui, à tout le moins, ne sont plus esthétiques. L'aura contemporaine se fonde sur la visibilité médiatique de l'œuvre, voire de l'artiste. Loin de l'idée qu'il suffit « d'un "regard", qu'il soit d'artiste ou de spectateur, pour que n'importe quoi s'esthétise[9] », il faut diriger ce regard, s'assurer qu'il voit ce qu'il y a à voir. En effet, nous avons noté que les rôles critiques à l'intérieur du régime ne pouvaient plus pratiquer avec une distance critique nécessaire. En réalité, la plupart des publications ne comportent pas de dimension critique ou de jugement de valeur, l'évaluation contemporaine passe par le fait de parler ou pas de quelqu'un ou d'un objet. Ainsi, la valeur auratique des œuvres autant que le discours critique se définissent par l'accès à la visibilité de l'œuvre. La visibilité prend la forme d'une sélection critique permettant ensuite, par l'accès multiplié à la visibilité, de fabriquer une aura, de donner une dimension sensible à l'objet ou à l'identité qui se propose comme œuvre. Le régime contemporain sacrifie le culte de l'œuvre pour ce qu'elle exprime, ce qui, de toute manière, ne ferait que pointer vers lui, pour le seul fait de son exposition. Autrement dit, il est possible d'entendre que les conditions de réception et de signification des œuvres se proposent de devenir l'œuvre d'art. L'entrée dans une ère de l'art post-auratique resacralisé et commercialisé par le régime et ses institutions transforme le sens du propre de l'art. « Ce que le singulier de l'art désigne, c'est le découpage d'un espace de présentation par lequel les choses de l'art sont identifiées comme telles[10] ».

---

[9] MICHAUD, Yves, *L'art à l'état gazeux*, p. 55.
[10] RANCIÈRE, Jacques, *Malaise dans l'esthétique*, p. 36.

Le discours critique sauvegarde donc la valeur cultuelle et auratique de l'art contemporain, il la reconstitue *a posteriori* parce que le régime a besoin d'elle, du moins de quelque chose qui en tienne lieu, pour redonner une dimension sensible aux œuvres. Cependant, le discours n'est pas complètement exempt de critères esthétiques, au contraire, compte tenu de la forme esthétique éclatée de l'art contemporain, il en exploite tellement et de si différents que cela peut prendre l'apparence qu'il y en a plus aucun. La liberté esthétique contemporaine, souvent dénoncée comme le triomphe du n'importe quoi, révèle donc plusieurs pans de la situation du régime et de son utilisation du discours. On pourrait croire aisément que « l'esthétique en est réduite à faire l'aveu qu'elle se soutient d'un pouvoir, que ce soit celui de l'État, celui de l'institution, celui de l'élite cultivée, celui des maîtres du discours[11] », mais la situation contemporaine est plus complexe. Il n'est pas récent que les œuvres d'art relèvent d'un codage nécessitant un décodeur. Le discours et, d'autant plus, les manifestes des mouvements d'avant-gardes, ont souvent participé à la compréhension des œuvres[12] et de l'idéologie qu'elles reflètent. La nouveauté du régime contemporain n'est que l'éclatement de l'art en fragments esthétiques épars qui implique une multiplication des codes et une plus grande intervention du discours qui souvent n'est plus exclusivement défendu par l'artiste. Ainsi, si l'esthétique semble mourir, c'est qu'elle étouffe sous les trop nombreux discours dispersés au gré des besoins du régime. L'œuvre s'efface sous le discours qui parle pour elle et donne à voir ce que le régime demande à voir.

> En art comme ailleurs, en philosophie par exemple, l'obscurité passe souvent pour un gage de profondeur; à tort l'incompréhension semble garantir l'excellence et la rareté conceptuelle.
> Lire les notices, les modes d'emploi, les préfaces de catalogues (souvent rédigés par les critiques appointés en rouages d'une machine à produire du vent) renseigne sur la façon dont on crée l'illusion de l'œuvre. Le discours donne à voir comme l'affirment les

---

[11] MICHAUD, Yves, *La crise de l'art contemporain*, p. 166.
[12] DANTO, Arthur, *L'art contemporain et la clôture de l'histoire*, p. 61.

> prétentieux dans un langage qui leur ressemble. À voir quoi? Rien. Sinon le théâtre insane de références légitimantes : le nom d'artistes à citer, des courants esthétiques à prendre en otages, des références philosophiques inévitables, des auteurs au programme, l'habituel jeu mondain qui dissimule l'indigence du travail esthétique derrière un écran de fumée verbal et verbeux.[13]

En cédant toujours plus d'espace et d'importance au discours, l'esthétique est devenue le discours. Un discours qui produit aussi de la distraction et détourne les œuvres et le regard vers une sorte de machine à penser conçue dans l'optique de conserver tout de même une valeur sensible, soit auratique. Par contre, cette présence sensible de l'art contemporain est paradoxalement dévorée par le « discours *sur* l'art qui tend à devenir sa réalité même[14] ».

En fait, l'effet pervers de la situation esthétique contemporaine procède de manière à ce que les œuvres se trouvent chacune véhicule de la même valeur et de la même légitimité, ainsi elles deviennent toutes effectivement sans significations distinctes. Il n'y a alors plus de différences et les sensibilités des œuvres ne sont plus singulières, tout ce qui compte alors c'est le spectacle, la nouveauté comme indice de particularité des œuvres. Ce glissement de la sensibilité esthétique vers le spectacle et la nouveauté favorise une ouverture ou un retour vers une approche subversive. Le régime contemporain encourage la visibilité et le discours comme formes de reconnaissance, mais ces formes inspirent aussi une certaine uniformisation de la valeur esthétique des œuvres. La subversion s'avère alors une approche privilégiée, puisque sa forme, soit son impact sensible, combine le spectaculaire à une nécessité de nouveauté. Cependant, la reconnaissance répétée du nouveau par le biais d'une approche subversive la transforme rapidement en approche strictement *intéressante*. La répétition d'un exercice de subversion nuit directement à l'approche subversive en soi, ce que le régime offre n'est finalement que la forme atténuée, voire inoffensive de la subversion. Employée comme

---

[13] ONFRAY, Michel, *Archéologie du présent*, p. 97.
[14] RANCIÈRE, Jacques, *Malaise dans l'esthétique*, p. 11.

méthode spectaculaire permettant une certaine visibilité, la subversion évacue les valeurs comme celles de la dérision et de l'iconoclastie, elle devient aussi sérieuse que le régime. En fait, ce que l'approche subversive perd dans son intégration au régime contemporain n'est pas tant son esprit critique prêtant à la plaisanterie ou à l'exultation, mais son potentiel d'outil de résistance. La subversion dans le contexte contemporain sert à faire reconnaître l'artiste qui l'exploite, elle ne défend rien d'autre qu'elle-même en tant que forme spectaculaire.

Le relativisme entourant l'esthétique contemporaine ne marque pas la fin de l'esthétique en soi, elle existe toujours, mais sous une nouvelle forme qui invite à revoir les modes de perception et d'exposition des œuvres. En s'appuyant sur une esthétique de la distraction, le régime contemporain s'épargne ce type de réévaluation en privilégiant une standardisation du rapport entre le spectateur et l'œuvre, c'est-à-dire que la normalisation du mode de présentation de l'art implique la reconnaissance automatique par le spectateur de l'objet en tant qu'œuvre. Alors qu'une évaluation critique se fait moins nécessaire sous l'esthétique de la distraction, la reconnaissance de l'artiste et de son œuvre s'appuie aussi sur une nouvelle approche, elle se fonde dorénavant sur la visibilité médiatique. Cette révélation de l'artiste et de son œuvre par l'accès à la visibilité cède plus de pouvoir au discours qui forge dans ces conditions le sens de l'œuvre, mais aussi son identité sensible. Cependant, cette standardisation esthétique des rapports entre spectateur et œuvre, et des identités sensibles uniformise le paysage artistique contemporain qui, pourtant, a plus que jamais besoin de spectaculaire pour susciter une certaine visibilité. Si la pratique subversive s'impose comme approche privilégiée à l'intérieur du régime contemporain, elle n'est pas moins exempte de réflexion qui tente la résistance. La subversion autorise l'artiste et son œuvre à un accès rapide à la visibilité, sa forme spectaculaire justifie leur exposition. Cependant, la répétition à outrance de cette approche, sans pour autant faire progresser ni idéaux ni causes d'ordre esthétique ou même éthique, bouleverse le sens propre de la subversion. La

méthode conduisant à la résistance est devenue objet, un objet soumis au discours, lui-même soumis au régime contemporain. « L'esprit de sérieux plombe lourdement l'art contemporain[15] », car la résistance s'enfuit quand les actes subversifs s'abritent sous la tente du système dominant.

2.2 Nouvelle relation à l'histoire

2.2.1 L'effondrement de la clôture historique

L'art contemporain reflète l'histoire de l'art, mais ne se situe pas dans son prolongement. Ce détachement face à l'histoire n'est par contre pas récent, ni lié à l'établissement du régime contemporain. En fait, cette séparation entre la pratique artistique et l'histoire de l'art est le résultat de la crise des avant-gardes et surtout de « la perte de confiance dans une continuité signifiante et un sens de l'histoire[16] ». Avec le mouvement des avant-gardes européennes du début du XXe siècle, le programme de l'histoire de l'art, qu'il soit évolutif ou progressiste, a perdu son ascendant sur l'expérience contemporaine de l'art. L'ordre idéal où tout obéit aux règles de l'histoire de l'art a été détruit par l'art des avant-gardes. Ainsi, la rupture esthétique de l'art à l'époque moderne correspond donc à une rupture analogue dans l'histoire de l'art, laquelle est, justement, exploitée actuellement par l'art contemporain. L'originalité du contexte contemporain relève du fait que l'art n'évite plus la confrontation avec la discipline de l'histoire, au contraire, il fait ressortir de ce rapport des problèmes nouveaux.

« Dès lors que l'art lui-même avait posé la question philosophique sous sa forme véritable – c'est-à-dire la question de la différence entre art et réalité – l'histoire était finie[17] ». Affirmer que l'histoire est finie ne signifie pas la fin de l'avancement, ou même la fin de l'art. Cette proposition désigne seulement que l'histoire ne forme plus une clôture incluant ou excluant les œuvres. En effet, aux suites de la rupture

---

[15] ONFRAY, Michel, *Archéologie du présent*, p. 82.
[16] BELTING, Hans, *L'histoire de l'art est-elle finie?*, p. 26.
[17] DANTO, Arthur, *L'art contemporain et la clôture de l'histoire*, p. 173.

moderne, la situation contemporaine est fondamentalement non structurée par l'histoire, l'histoire de l'art organisée de manière narrative n'y a plus d'influence. Paradoxalement, cette embrasure dans la structure de l'histoire de l'art a incité la production contemporaine à prendre la forme d'une sorte d'histoire de l'art appliquée. Les détournements historiques et les réappropriations de l'art contemporain se multiplient et définissent un effort de résistance permettant d'échapper à l'héritage historique. En combinant, par exemple, l'humour de Dada, le littéralisme du Modernisme et les stratégies Situationnistes, l'art contemporain se propose d'être un art émancipé de l'histoire. L'accumulation de références à l'histoire de l'art oblige cette dernière à questionner la légitimité de son statut et de son sens politique, puisque l'art contemporain parvient à donner du sens à des œuvres passées et cela à l'extérieur du modèle historique reposant sur une logique des formes et de leurs questionnements. L'histoire de l'art perd son autorité quant à l'attribution de sens dans l'histoire et ne peut plus user d'une pleine véridicité. En fait, ce que la démarche appropriative de l'art contemporain neutralise, c'est une certaine façon de faire l'histoire de l'art. L'histoire de l'art qui est ici écartée est celle qui rapproche ce qui est inégal et généralise pour rendre équivalent. La pratique contemporaine empêche l'histoire de l'art d'affaiblir la différence des mobiles et des motifs pour présenter les événements sous leur aspect le plus simple ou monumental. Les détournements et les appropriations de l'art contemporain dévient la représentation traditionnelle des effets et des causes des courants artistiques passés. Bien que la fin d'un modèle historique linéaire et de sa clôture autorise l'art contemporain à un jeu d'appropriation plus riche, il reste que la réinterprétation des interprétations historiques comporte aussi un certain danger.
« L'art contemporain réactive en effet le passé sur le mode du joyeux bazar oriental où se télescopent citations et références à jadis[18] », mais ce jeu ne fait que perpétuer une vieille bataille d'idées et de problèmes qui a déjà fait les choux gras de

[18] ONFRAY, Michel, *Archéologie du présent*, p. 6.

l'histoire de l'art. La récupération à outrance des œuvres et images du passé place l'art contemporain sur une étrange voie, « une sorte de post-post-modernisme, qui n'est à vrai dire plus "après" rien[19] ». D'une part, la démarche appropriative des dernières années relève des vertus de l'inactuel et de l'intempestif, l'histoire n'est alors qu'un réservoir producteurs de sens, d'autre part, un art déjà produit avec la conscience de sa propre histoire se limite à une action toujours déchirée entre la fuite et la réutilisation de ce bagage. Cette confrontation entre l'art contemporain et l'histoire de l'art les endommage autant l'un que l'autre. L'histoire de l'art, son modèle et surtout sa structure, n'est pas adaptée à la conscience historique de l'art contemporain, il est difficile de lui faire un casier spécifique dans la mesure où il se balade constamment dans ceux des courants artistiques précédents tout en se jouant de leur étiquetage. Par ailleurs, l'art contemporain, en surexploitant les détournements historiques, ne parvient pas à employer l'histoire de l'art de manière à engendrer un avenir. Selon Nietzsche[20], tout acte créatif exige une certaine amnésie, autrement l'histoire paralyse. Pour agir, il faut savoir oublier et s'exposer à l'erreur, le sens historique exacerbé de l'art contemporain ne défie rien sinon la probabilité d'un avenir qui lui serait spécifique. Si la réappropriation rend tout possible, c'est aussi dire que plus rien n'est nécessaire, y compris la définition d'un avenir artistique. Le présent perpétuel dans lequel l'art contemporain fait baigner les images du passé met en place un avenir artistique détaché d'un récit historique composé d'une suite de causes et d'effets. Cependant ce n'est pas l'avenir de l'art contemporain en soi, mais celui qui est immanent aux images appropriées qu'il ne fait que renouveler.

Ainsi, l'impact de l'effondrement de la clôture historique sur l'art contemporain n'est pas tant dû à l'excès d'historicisation, l'art n'est pas plus épuisé par l'histoire qu'il ne témoigne non plus d'une histoire épuisée. Cette perception de la situation

---

[19] MICHAUD, Yves, *L'art à l'état gazeux*, p. 97.
[20] NIETZSCHE, Friedrich, *Seconde considération intempestive*, p. 113.

revient à définir l'art contemporain comme une récupération simpliste mais extrême des avant-gardes après laquelle « il ne reste que le vide, le rien, le blanc[21] ». Le problème nouveau, témoin de la confrontation de l'art contemporain avec l'histoire, est cette incapacité d'oublier qui nuit à l'action, soit à la construction d'un avenir artistique. Pourtant, la projection dans un avenir possible implique aussi une capacité de mémoire et donc une conscience d'histoire à faire. Les besoins d'oubli et de mémoire sont alors nécessaires et indissociables autant du point de vue de l'art contemporain que de celui de l'histoire de l'art. Il n'y a pas de mémoire envisageable sans possibilité d'oublier.

2.2.2 Vers un art posthistorique

Il y a un degré d'insomnie, de rumination, de sens historique qui nuit à l'être vivant et finit par l'anéantir, qu'il s'agisse d'un homme, d'un peuple ou d'une civilisation.[22]

La pratique contemporaine pointe vers le passé, mais cette démarche n'est toutefois pas le témoignage frustré d'un présent qui, affirmant son rapprochement avec le passé, réalise qu'il n'en sera jamais libéré. Il serait préjudiciable de comprendre la confrontation entre l'art contemporain et l'histoire de l'art comme le fruit d'une désillusion face à l'avenir de l'art. La relation contemporaine de l'histoire et de l'art invite à une réévaluation du positionnement de la pratique artistique actuelle dans le temps. En effet, le constat majeur d'une coopération nécessaire entre les questions de mémoire et d'oubli révèle la conscience nouvelle par l'art contemporain que le passé n'est pas strictement de l'histoire et que le présent n'est pas systématiquement de la nouveauté.

Il semble que l'art contemporain ne « désigne moins une période que ce qui se passe depuis qu'il n'existe plus de périodes susceptibles de composer un grand récit de l'art, et moins un style de création artistique qu'un certain style d'utilisation des

---

[21] MICHAUD, Yves, *La crise de l'art contemporain*, p. 21.
[22] NIETZSCHE, Friedrich, *Seconde considération intempestive*, p. 78.

styles[23] ». De plus, la relation à l'histoire de cet art ne correspond pas au modèle traditionnel de la connaissance historique. C'est pourquoi nous suggérons de reprendre l'expression d'art posthistorique[24] utilisée par Arthur Danto pour désigner le caractère de l'art contemporain dans le contexte où le développement historique de l'art semble avoir atteint son terme selon le modèle de connaissance historique classique. Ainsi, cette phase posthistorique de l'art se démarque par l'existence d'innombrables directions esthétiques entre lesquelles la création contemporaine peut choisir sans que le point de vue historique n'intervienne ou privilégie une voie plutôt qu'une autre. Autrement dit, l'absence de direction historique constitue en quelque sorte le trait spécifique de l'art contemporain. L'ère posthistorique, selon Danto, implique que désormais l'art ne répond plus à aucun impératif historique, qu'après l'art contemporain aucune forme d'art ne saurait être mandatée par l'histoire. L'effondrement de la clôture historique met à la disposition de l'art posthistorique une nouvelle structure historique caractérisée par le fait que tout est réellement possible, dans la mesure où justement plus rien n'est mandaté par l'histoire. L'art serait donc libéré d'un passé qui le poussait dans une seule direction, pourtant, l'art contemporain témoigne encore d'un malaise par rapport à l'histoire, peut-être lié à l'angoisse de la liberté.

L'art contemporain profite de l'absence de clôture historique par des pratiques de réappropriations des images et de détournements de sens de ces dernières, bien que ces images attestent d'une réalité historique. L'histoire de l'art est « en effet mise en scène et modelée tout à la fois *par* l'image et *en vue de* l'image[25] », malgré la déconstruction lente de son modèle par les pratiques contemporaines, les images renvoient toujours à elle. « Les images assurent une part essentielle de la transmission du passé, elles ne s'acquittent jamais de cette tâche sous la forme de

[23] DANTO, Arthur, *L'art contemporain et la clôture de l'histoire*, p. 37.
[24] *Ibid.*, p. 40.
[25] MICHAUD, Éric, *Histoire de l'art. Une discipline à ses frontières*, p. 119.

l'enregistrement passif du présent[26] », c'est l'histoire de l'art qui façonne leur mode de transmission. Ainsi, l'art contemporain n'est pas aussi libre que le laisse comprendre le concept posthistorique de Danto, il est, au contraire, plus conscient de lui-même et de sa dépendance aux interprétations de l'histoire. En fait, l'effondrement de la clôture historique est loin d'être lié aux pratiques contemporaines, c'est plutôt la représentation de l'art et de sa place dans l'histoire de l'art dont il est question. La conséquence de la nouvelle relation entre l'art et l'histoire est le développement d'un mode de perception flottant, instantané et sans mémoire. L'ère posthistorique nous apparait alors comme la transcription de la structure de l'esthétique de la distraction dans l'histoire de l'art, cette structure donnant lieu à un modèle historique destiné à s'exécuter à l'intérieur d'un perpétuel présent. Ce modèle historique contemporain, marqué par la disparition de l'aura et l'esthétique de la distraction, met en scène une conscience historique vouée au présent qui ne peut plus entretenir de lien avec l'origine des choses et à la tradition qui les conserve. La rencontre des images hétérogènes dans la pratique contemporaine ne vise pas particulièrement « à provoquer un choc critique ni à jouer sur l'indécidabilité de ce choc[27] ». L'appropriation et le détournement des images du passé se posent plus tel un inventaire des traces de l'histoire sans fonction critique esthétique ou politique de leurs provenances ou de leurs traditions. La conjoncture historique de l'art contemporain se présente alors comme un paradoxe entre la promesse d'une révolution artistique qui exclut de sa pratique le modèle traditionnel de connaissance historique et le témoignage permanent, et peut-être inconscient, de la dépendance à cette histoire. Ces deux traits caractérisent la position de l'art contemporain dans l'histoire, il s'agit « d'une réversion du cours du

[26] *Ibid.*, p. 121.
[27] RANCIÈRE, Jacques, *Malaise dans l'esthétique*, p. 77.

temps : le temps tourné vers la fin à réaliser – progrès, émancipation ou autre – est remplacé par le temps tourné vers la catastrophe qui est en arrière de nous[28] ».

La confrontation entre l'art contemporain et l'histoire de l'art est le symptôme de l'effondrement de la clôture historique. Dans ce contexte original où l'histoire ne guide plus la pratique artistique, l'art contemporain se tourne vers l'appropriation et le détournement des images passées. Cette relation nouvelle à l'histoire invite à une révision du modèle historique et de la place de l'art contemporain à partir des questions d'oubli et de mémoire nécessaires à une évaluation contemporaine des pratiques artistique et historique. Bien que le dessein d'une nouvelle ère posthistorique de l'art laisse entrevoir la fin d'un certain impératif historique, la création contemporaine témoigne d'un malaise par rapport à l'histoire dont elle serait pourtant libérée. Les images appropriées et détournées restent toujours les attestations de l'ascendant de l'histoire sur la perception de l'art. L'art contemporain n'est donc pas aussi indépendant de son histoire que la pratique appropriative le sous-entend. En effet, les appropriations et les détournements ne s'effectuent pas dans un esprit critique des images en soi, au contraire, sous une apparente attitude de rejet du modèle historique, l'art contemporain prolonge, peut-être malgré lui, le témoignage d'une servitude historique des œuvres passées. Bref, il y a une analogie entre la rupture esthétique contemporaine et celle de sa relation à l'histoire. Ainsi, l'esthétique de la distraction se traduit par une histoire du présent qui, ensemble, détournent l'art contemporain d'un projet de construction d'un avenir artistique pour le refermer sans cesse sur lui-même.

---

[28] *Ibid.*, p. 158.

2.3 Nouveau statut de l'artiste

2.3.1 Une image en mutation

Les conditions esthétiques et historiques contemporaines ne laissent guère d'espace à une affirmation subversive de l'art en vue de la construction d'un avenir qui lui soit propre. La responsabilité d'action nécessaire à l'élaboration de la croyance en un futur artistique incombe alors à l'artiste. Le rôle et l'importance des individualités singulières au sein d'une histoire à faire redoublent d'autorité dans le régime contemporain. En démobilisant l'artiste de sa distance fixe au passé, les développements relatifs à l'implantation du régime contemporain lui ont aussi fait perdre son opposition de principe au passé. Il est libre de le décomposer et de le réintégrer à sa guise et ainsi de bénéficier d'une nouvelle image lui permettant de revêtir plusieurs rôles, mais surtout de se substituer à ses œuvres.

L'artiste n'occupe plus une position stable dans l'histoire de l'art et sa continuité. Son individualité s'arrache à la contingence historique et se joue d'elle, « son propos n'est pas la trace dans une époque[29] », il agit pour lui-même en dehors de la considération que seule l'histoire serait pourvoyeuse de destin. En effet, l'effondrement des critères esthétiques et de la clôture historique offrent à l'artiste une plus grande variété de rôles possibles à remplir. L'appropriation et la manipulation des images lui donnent un pouvoir nouveau. Il peut dorénavant autant se revendiquer de faire l'histoire de l'art que de viser à être un critique à part entière, et « dans la mesure où il réussit [à remplir ces rôles], son discours ne ressemblera à aucun type connu de discours, encore moins à ceux qui ont des ambitions savantes[30] ». L'activité de l'artiste comporte donc la promesse d'un avenir artistique possible, puisque son propos semble se détacher de celui entretenu par le régime. L'artiste donne l'impression qu'il ignore les règles établies, au mieux qu'il ne connaît pas la vérité en soi. De plus, par sa maîtrise de l'art de

---

[29] ONFRAY, Michel, *La sculpture de soi*, p. 73.
[30] BELTING, Hans, *L'histoire de l'art est-elle finie?*, p. 78.

l'appropriation, son action individuelle parvient à s'abstraire de l'histoire. L'artiste influencé par le régime contemporain s'impose comme le héros de la période posthistorique, son contrôle des styles lui autorise un accès sur les territoires du critique et de l'historien. L'artiste contemporain rivalise avec eux puisque ses propres actes de représentation recoupent ceux du critique et de l'historien, cependant, par sa manipulation des œuvres passées et par le sens qu'il leur donne, il les contredit aussi. Le jeu de ressemblance et de contradiction entre les représentations de l'artiste et celles du critique et de l'historien marque une évolution qui se déroule « sur le fond d'une mutation importante de l'image de l'artiste[31] ».

En effet, le régime contemporain renouvelle la perception du statut d'artiste, il disperse son activité dans diverses positions et rôles sous l'apparence d'une relative autonomie. D'une part, l'artiste contemporain semble poursuivre en toute liberté sa démarche appropriative sans les contraintes de la connaissance. Son action reste subjective, il peut composer une représentation semblable à celles du critique et de l'historien tout en échappant aux conventions dictées par le régime qui circonscrivent l'activité de ces derniers. D'autre part, l'artiste reste victime d'une certaine croyance commune et manipulée par le régime, sa démarche n'est pas libre, elle « se situe dans une esthétique de la nouveauté et du choc qui est désormais sa tradition esthétique : la tradition du nouveau[32] ». L'artiste est considéré comme un intervenant libre, la liberté étant examinée comme une garantie. Il est créateur parce qu'il est libre, il ne peut créer qu'à partir de l'absence de contraintes. Par contre, cette croyance en la liberté de l'artiste n'est pas viable dans le régime contemporain, pour l'artiste, l'acte n'est pas une fin en soi, il répond à une nouvelle tradition de la nouveauté dont le choc est la finalité de l'acte artistique. La liberté créatrice superficielle de l'artiste ne laisse que peu de place à la défiance ou à la

[31] MICHAUD, Yves, *L'art à l'état gazeux*, p. 100.
[32] MICHAUD, Yves, *La crise de l'art contemporain*, p. 111.

résistance. Néanmoins, la croyance dans l'art persiste, mais sous une autre forme. En fait, le contexte dans lequel les artistes contemporains sont appelés à créer exige la réorganisation et le réajustement de leur croyance en leur propre pratique. Les perturbations des rôles productifs, interprétatifs et critiques ont introduit des modifications importantes aux notions d'engagement et de critique, à la limite, elles apparaissent aujourd'hui tout simplement périmées, telles des vestiges de la période des avant-gardes. Dans le régime contemporain, la critique ne critique plus, elle interprète, et l'artiste ne bénéficie pas d'une complète liberté de création, il œuvre en vue d'un impact sensible. Ainsi, n'ayant plus vraiment de contenu à défendre ou à présenter à la critique, « la fonction sociale de l'artiste [a] graduellement perdu son contenu[33] ». C'est précisément cette image de l'artiste qui est touchée, c'est-à-dire son potentiel de résistance sociale et culturelle. À défaut de contenu, de projets défiant l'art, soit de liberté totale, « les individualités se sont exacerbées[34] ». La croyance en l'art passe par la croyance en sa propre individualité. L'identité de l'artiste devient en quelque sorte la finalité de l'art.

2.3.2 Existence et jeu social

Le signe distinctif du régime contemporain est sa manipulation des croyances autour de l'existence de l'art. L'engagement nouveau des artistes dans la quête d'identité répond à l'effondrement et au glissement des valeurs qui formaient la perception traditionnelle de l'activité artistique. En fait, l'esthétique de la distraction et de la nouveauté nécessite un effort de singularisation plus important des artistes. La reconnaissance standardisée des objets d'art et l'exigence primordiale d'un impact sensible définissent un milieu artistique contemporain se rapprochant du *new branded world* défini par Naomi Klein[35]. Dans l'environnement très contrôlé du régime contemporain, les artistes deviennent l'équivalent des

---

[33] *Ibid.*, p. 156.
[34] *Ibidem.*
[35] Dans LONG, Declan, « Are You Someone? », *Circa*, p. 31.

compagnies phares du marché de la mode. L'expression de l'identité et la mise en lumière du personnage de l'artiste prennent ainsi une dimension particulière dans la production artistique.

Il n'est pas récent que l'art signale l'identité d'un groupe ou même que la culture participe à une certaine représentation de soi. La différence que marque le régime contemporain est que l'art n'est plus tant le véhicule de l'identité, mais l'identité même. Dans le marché prolifique de l'art contemporain, les efforts de singularisation sont tellement multipliés qu'ils se reconnaissent le plus souvent par leur précarité. « Il ne s'agit pas de présenter des chefs-d'œuvre mais de marquer sa place, de se signaler et d'exister[36]. » Ainsi, le régime présente toujours plus d'histoires, d'identités, dont la prolifération les rend aussi toujours plus temporaire, être vu ne suffit pas, il faut savoir rester à travers le temps. La notoriété illusoire de ces identités construites et mises en scène pour le régime contemporain définit le départ d'un nouveau jeu entre l'artiste et le milieu artistique. Il y a un renversement des valeurs. Les artistes des avant-gardes travaillaient hors du système et se considéraient « comme des acteurs du changement social, voire de la révolution (envisagée sous la forme) d'une création artistique *subvertissant* le statu quo institutionnel[37] ». Leur art révélait le caractère opprimant et ségrégationniste des institutions. Dans le système contemporain, la collaboration entre les institutions et l'artiste est plus que nécessaire à son existence, elle lui garantit la visibilité et la durée. Alors, le projet des artistes contemporains n'est pas de remettre en question les institutions, pas plus de les faire disparaître, il consiste à se faire admettre par elles. Voilà la position des artistes contemporains devant le système du régime, une prise de conscience que n'importe qui peut être un artiste s'il sait comment jouer le jeu du régime, comment se mettre en scène en se pliant à ses règles.

---

[36] MICHAUD, Yves, *L'art à l'état gazeux*, p. 196.
[37] DANTO, Arthur, *L'art contemporain et la clôture de l'histoire*, p. 216.

Dans cette perspective, il semble que seule la première apparition soit difficile. Puisque pour être admis par les institutions il faut d'entrée de jeu avoir été exposé, c'est-à-dire exister. « Soyez reconnus, on vous découvrira – telle pourrait être la maxime du mimétisme institutionnel[38]. » En d'autres termes, dans le marché des individualités du système artistique contemporain, il faut parvenir à exister pour que les institutions acceptent d'entériner l'existence. Dans ce circuit de reconnaissance, ce que le régime contemporain marchande sont les réputations qui comptent autant, sinon plus, que la réalité des œuvres. Bien entendu, le marché des individualités comporte certains avantages et leurs inconvénients. À prime abord, l'artiste reconnu et accepté par les institutions bénéficie non seulement d'une reconnaissance dite officielle, mais aussi d'une certaine sécurité financière qui, d'une part, favorise chez l'artiste reconnu un relâchement de sa recherche artistique et, d'autre part, entretient aussi une rivalité entre les artistes. L'idée d'une reconnaissance officielle développe chez celui qui en profite une satisfaction de soi qui pousse le plus souvent à cesser de chercher une autre forme de reconnaissance. Bien que cette estime fondée sur la reconnaissance officielle se rapproche assez d'une inconscience de l'artiste manipulé, elle n'attire pas moins l'envie des autres artistes. Suit alors une concurrence pour capter et conserver l'attention des institutions. Dans cet empressement, « l'artiste en quête de reconnaissance ne s'embarrasse pas d'éthique et va au plus pressé : sans foi ni loi, il vise l'efficacité marchande de son époque[39] ». Ce jeu social entre l'artiste et les institutions prend le pas sur la puissance créatrice de l'artiste, le travail sur l'identité d'artiste se transforme en un manège moins subtil de quête radicale d'identité par la reconnaissance. Le marché regorge alors de produits identitaires le plus souvent similaires les uns aux autres dans le but de satisfaire les exigences des institutions. « Pour faire partie du groupe, il faut se faire voir, assister aux vernissages, imposer sa marque, se présenter, discuter. L'artiste

[38] MICHAUD, Yves, *La crise de l'art contemporain*, p. 49.
[39] ONFRAY, Michel, *Archéologie du présent*, p. 30.

devient son unique représentant et s'il veut percer, il doit savoir se vendre, peu importe la qualité esthétique de son travail[40]. » Cette nouvelle modalité, ou radicalité selon Rancière[41], de la présence de l'artiste inscrit l'art contemporain dans une dynamique d'apparition et d'inscription qui transforme à son tour l'expérience esthétique.

2.3.3 L'attitude esthétique

Le régime contemporain tend à prendre l'art en otage, dans la mesure où ce n'est plus tant ceux qui font l'art qui s'occupe d'art, mais lui. L'émancipation moderne d'un art attaché particulièrement aux concepts et aux idées a soutenu l'établissement de ce régime par la manipulation du discours servant à définir cet art. Si la surenchère d'interprétations a participé à l'implantation du régime contemporain, elle ouvre aussi une porte aux artistes leurs conférant un nouveau pouvoir. À partir du moment où les concepts dominent l'être de l'art, « l'artiste et ses attitudes peuvent, à eux seuls, être art[42] ».

La combinaison de l'esthétique de la distraction et de la tradition du nouveau a permis l'émergence d'une certaine attitude esthétique en général, c'est-à-dire qui ne s'appuie pas sur des critères esthétiques, mais sur un dispositif d'exposition appelant à une esthétisation de l'objet présenté. Avec la mise en marché contemporaine des individualités, le système passe d'un trait de l'attitude esthétique à l'affirmation puissante de l'identité pour circonscrire ce qui est ou non de l'art. Cette démarche ne va pas sans rappeler les ready-made de Duchamp, où le choix d'un objet par l'artiste permettait de définir cet objet comme étant de l'art. Cependant, dans le contexte contemporain, alors que le ready-made est devenu presqu'une norme, ce qui est proclamé n'est plus « ceci est de l'art », mais « je suis

---

[40] TOURIGNY, Manon, « Ceci n'est pas une plaisanterie : l'irrévérence chez les QQistes », *Esse arts+opinions*, p. 46.
[41] RANCIÈRE, Jacques, *Malaise dans l'esthétique*, p. 31.
[42] MICHAUD, Yves, *L'art à l'état gazeux*, p. 91.

un artiste ». Cette affirmation invitant alors chez le spectateur une posture intentionnelle lui faisant admettre que ce qu'il voit ne peut être que de l'art, puisque c'est le produit d'un artiste. Ainsi, « l'idée d'attitude esthétique véhicule avec elle non seulement toute l'esthétique moderne[43] », mais laisse voir comment les attitudes parviennent à former l'expérience sensible du spectateur. Au gré des appropriations et des recyclages d'images, les artistes ont produit des attitudes, les leurs, qui se proposent aujourd'hui d'être art et esthétique.

D'emblée, il s'agit de dresser le portrait de l'attitude construite et exposée par les artistes, une attitude fortement marquée par le marché concurrentiel des individualités. Le tempérament de l'artiste œuvrant au sein du régime doit développer une volonté de régner sur soi, soit se nourrir de l'histoire pour ensuite s'en émanciper et ordonner une nouvelle figure, la sienne. Ainsi, l'œuvre qu'il crée à partir de ses appropriations et métissages historiques se propose d'être sa propre identité. L'artiste doit « être à soi-même sa propre norme[44] », l'objet principal de sa réussite est son identité qui doit à tout prix se distinguer de la foule et être reconnue en tant qu'œuvre d'art. Autrement dit, l'artiste du régime est un metteur en scène de situations et de nouvelles formes d'existences, il impose sa propre statue au régime afin que ce dernier lui confère le sceau de sa reconnaissance. La force de l'artiste du régime est donc d'arriver, à partir du neutre, à produire une individualité remarquable. « Il transfigure ses attitudes en formes[45] » et produit du sens à partir de ce qu'on pourrait définir telle une esthétique de l'existence.

Le glissement de l'esthétique vers l'existence, entendue comme reconnaissance, de l'artiste ne signale pas de grandes transformations au sein du fonctionnement du régime, au contraire, l'existence de l'artiste se soumet aux lois du régime. Si, d'une part, la prolifération d'artistes soudainement plus grands que leur art, voire l'art qu'ils laissent tomber au profit de leur identité, peut paraître comme « le symptôme

[43] *Ibid.*, p. 149.
[44] ONFRAY, Michel, *La sculpture de soi*, p. 45.
[45] *Ibid.*, p. 91.

d'une crise profonde qui est celle de la "dé-définition de l'art"[46] », d'autre part, elle constitue aussi la confirmation de la dépendance de l'artiste reconnu aux institutions. L'image d'un artiste sans art révèle encore une fois la puissance du discours autour de l'œuvre pour lui attribuer une existence. Dans la mesure où c'est de l'existence de l'artiste dont il s'agit, le régime peut appliquer, voire plus systématiquement, le même système de reconnaissance par la visibilité et enfin s'appuyer sur les discours pour créer un impact sensible autour de cet artiste. L'esthétique de l'existence se conforme aux attentes du régime, puisque la manœuvre consiste encore à créer du nouveau et donc du choc. L'artiste croyant s'émanciper ne fait, en vérité, que se conformer et devenir, peut-être malgré lui, un outil politique du régime. Mettre en œuvre son individualité pour atteindre la reconnaissance officielle des institutions est un jeu manifestement aventureux, « il ne faut pas sous-estimer les conséquences en termes d'identité de cette reconnaissance[47] ». L'esthétique de l'existence au service du régime souligne la fin de l'engagement et de la subversion, ces notions étant dès lors exploitées pour atteindre le choc et enfin être admis dans le circuit officiel. À cet égard, il est intéressant de reprendre les mots de Nietzsche : « Mais à quoi tu sers, toi, l'individu! Demande-le-toi, et si personne d'autre ne peut te le dire, essaye donc de justifier le sens de ton existence, en quelque sorte *a posteriori*, en t'imposant à toi-même un but, un "service" supérieur et noble. Que ce service te fasse périr! Je ne connais pas de meilleur but dans la vie que de se briser contre le sublime et l'impossible[48] ».

La perte de l'identité *naturelle* et l'oubli de soi sont autant de conséquences que peut entraîner cette esthétique. Nombre d'artistes cultivent la provocation et la subversion comme si elles se suffisaient dans le seul but d'arriver à promouvoir leur identité. L'esthétique de l'existence devient une éthique, c'est-à-dire lorsqu'utilisée

---

[46] MICHAUD, Yves, *La crise de l'art contemporain*, p. 118.
[47] *Ibid.*, p. 144.
[48] NIETZSCHE, Friedrich, *Seconde considération intempestive*, p. 161.

à l'intérieur et pour le régime, elle se présente comme une méthode conduisant au succès. La belle individualité dont l'aspiration de l'exposition serait l'héroïsme de la reconnaissance se vide de son sens et de ses potentialités subversives et résistantes. Ce que l'artiste inscrit en mettant son identité en scène n'est plus une contradiction qui porte à réflexion, mais un choc qui authentifie sa soumission au régime contemporain, il n'est plus rien de la promesse d'émancipation par l'art.

L'examen du régime contemporain à partir de ses effets esthétiques et historiques témoigne d'un rude avenir pour la subversion en art. À prime abord, le désengagement esthétique autour de l'établissement et de la standardisation de l'esthétique de la distraction encourage le spectaculaire. Cependant, il s'agit d'une forme de spectacle vide de sens, dont l'objectif n'est pas d'illustrer une résistance, mais exclusivement de susciter un impact sensible. L'effondrement de la clôture historique témoigne du même vide de significations ou d'absence de puissance résistante de l'art contemporain. La nouvelle liberté historique dont profitent les artistes relève d'une angoisse certaine expliquée par le déchirement de la production contemporaine entre les notions de mémoire et d'oubli. Ce malaise face à une histoire de l'art dont on ne peut se détacher sclérose toute volonté d'avenir et d'aspiration subversive pour l'art contemporain, puisque c'est la possibilité d'un avenir différent qui est à la source de la forme subversive ou résistante. Prisonnier d'une dynamique d'histoire du présent perpétuel, l'artiste ne bénéficie que d'une relative liberté de création et doit réévaluer sa croyance en sa pratique. Ainsi, en liant sa production artistique à une quête d'identité, entendu à l'intérieur du régime comme une recherche de reconnaissance, l'artiste parvient à revitaliser l'art contemporain en suggérant un avenir possible, mais pour sa seule individualité. L'artiste demeure alors le seul point à partir duquel l'éventualité d'une renaissance de la forme subversive puisse subvenir.

Chapitre 3
LES ARTISTES ET L'AVENIR DE L'ART

3.1 La manipulation de l'histoire de Gavin Turk

3.1.1 Appropriation et révolution

Le spectacle de l'art contemporain s'attache donc à la mise en scène de l'individualité de l'artiste, le seul à fournir l'illusion d'un avenir pour l'art et, surtout, pour l'approche subversive. L'esthétique ne se fonde plus sur une méthode, mais sur un objet complètement dénué de sa force idéologique et résistante au profit de l'expression spectaculaire à l'intérieur du modèle historique contemporain éclaté et déchiré entre les notions de mémoire et d'oubli. Il incombe alors à l'artiste de proposer un avenir artistique sur de nouvelles bases, celles promises par sa croyance en sa pratique. Pris au piège dans un régime artistique s'acharnant à faire l'histoire au présent le plongeant alors dans une dynamique d'apparition, l'artiste doit développer de nouvelles stratégies d'existence. À partir de l'étude des démarches artistiques de Gavin Turk, de Marc-Antoine K Phaneuf et des QQistes, nous présenterons comment l'activité de l'artiste peut parvenir à réunir les notions de mémoire et d'oubli, de les conjuguer au futur, et à contourner les mécanismes du régime contemporain, même si ce ne sera qu'au profit de son existence et de sa gloire individuelle.

Dans un premier temps, nous nous pencherons sur la démarche appropriative axée sur une vision particulière de la culture révolutionnaire de Turk. Une démarche qui ouvre ensuite le questionnement sur la valeur du mythe et le sens de l'icône culturelle. Les œuvres *Pop* (fig. 1), *Che* (fig. 2) et *The Death of Marat* (fig. 3) sont des statues de cire représentant chacune une figure historique révolutionnaire décédée (Sid Vicious, Che Guevara et Marat) incarnée par Turk. De grandeur nature, ces sculptures se présentent tel un regard macabre sur les mouvements à contre-courant et leur initiateur reconnus. D'abord, la statue de cire porte déjà en

elle une connotation mortifère, mais aussi populiste en tant qu'objet d'hommage de moindre qualité. De plus, les salons d'expositions de ce type d'hommage sont aussi une façon populaire de raconter l'histoire. Les statues de cire de Turk mettent surtout en lumière comment l'admiration et l'hommage activés par elles désactivent aussi l'expression même de la révolte. Le rebelle devient une coquille vide, il perd sa cause lorsqu'il se transforme en culte. Dans ce sens, l'œuvre *The Death of Marat* est évocatrice, Marat, tout comme David qui l'a immortalisé, ne sont plus que des noms qui illustrent pour l'un, l'idée de révolution, et pour l'autre, l'idée de l'art du passé. Alors que le Che participe aujourd'hui au langage courant politique et que le mouvement punk porte le visage de Vicious, Turk prend part à cette culture du lieu commun dénaturalisant le caractère révolutionnaire de ces figures. Le culte des héros de la contre-culture a construit autour d'eux un cliché de révolte que Turk s'approprie et revêt sans pour autant se révolter. La démarche appropriative de l'expression de la rébellion qu'effectue Turk remet aussi en question l'originalité des héros. Cependant, les appropriations de Turk ne se situent pas à la remorque des implications politiques de l'appropriation telle qu'exploitée durant les années 80. En effet, en remettant en question l'authenticité du héros, l'artiste met en place son propre pouvoir, sa valeur et son prestige avec l'utilisation de son visage. En prêtant son visage à ces figures révolutionnaires, Turk construit sa politique personnelle. Enfin, le commentaire sur la dénaturalisation de l'activité révolutionnaire par le culte illustré dans ces œuvres mène à une réflexion sur la dépréciation parallèle de l'individu, c'est-à-dire la perte de l'identité propre à l'objet du culte.

Préalable à la possibilité d'un discours sur la neutralisation de l'expression de la rébellion, Turk a dû s'assurer que les caractères qu'il revêt puissent être reconnus. En effet, la force des appropriations de l'artiste réside dans son jeu sur les spécificités visuelles de ces héros. Composées de références kaléidoscopiques, les sculptures de Turk nécessitent que le spectateur les déchiffre et les démêle à partir de ses propres connaissances artistiques et historiques. L'activité de restitution des

éléments reconnus dans ces œuvres révèle la démarche appropriative de Turk au-delà de la figure révolutionnaire. Outre le personnage, plusieurs emprunts sont exploités par l'artiste et de la reconnaissance de ces appropriations découlent justement leur valeur iconique. Par exemple, la pose des personnages dans *Pop* et *Che* est celle du *Elvis* peint par Warhol. Du fait que le spectateur puisse reconnaître cet élément se révèle la valeur même de la pose dans la conscience du spectateur, mais ajoute aussi à la valeur de l'œuvre où se joue l'appropriation. De plus, il s'accomplit dans ces sculptures une autre forme de reconnaissance : celle de l'artiste, c'est-à-dire Turk, reconnu à travers les illustrations de gens et d'éléments reconnus. Dans ce jeu de reconnaissance, Turk met en forme un lien entre lui et les figures mythiques basé surtout sur sa représentation à l'intérieur de l'œuvre. En fait, l'artiste met en corrélation la reconnaissance de son statut avec la reconnaissance de son visage dans l'œuvre.

L'efficacité de ce procédé soude les identités de Turk, les figures de révolutionnaires et les éléments appropriés dans l'expérience culturelle et iconique du spectateur et confronte l'histoire de l'art avec la culture populaire. Turk s'appuie sur la reconnaissance consciente et inconsciente des éléments pour créer une tension entre l'art et le populaire, pour remettre en question notre perception de l'icône culturelle. Les appropriations iconiques de l'artiste soulignent comment chacun des emprunts, autant les personnages que les éléments, sont vides de sens. La dégénérescence de l'icône s'enclenche d'entrée de jeu avec la cire, les sculptures révèlent comment la dépréciation d'un mode pourtant destiné à rendre hommage aux caractères historiques arrive à ternir l'image de ces personnages. Les œuvres de Turk dilapident l'aura mythique de ces figures révolutionnaires et ouvre la voie à la désintégration sociale de l'icône. À travers la démarche appropriative, le caractère de culte disparaît, alors qu'apparaît toujours plus l'artiste. L'icône se vide de son sens et s'efface pour rendre Turk visible. La visibilité de l'artiste, bien que travesti, prend tout son sens et sa valeur du fait que ce dernier n'est plus juste le support de

l'œuvre mais bien son unique sujet. Bref, par son travail d'appropriation et sa remise en question du culte et de son objet développés dans *Pop*, *Che* et *The Death of Marat*, Turk met en forme son identité d'artiste. Le jeu de reconnaissance iconique auquel l'artiste mêle son propre visage dévoile le vide derrière chaque mythe, mais surtout permet à Turk de se mesurer à eux pour faire ressortir la valeur de son existence en tant qu'artiste.

3.1.2 Faire sa place dans l'histoire

Simultanément à l'acquisition par substitution de la qualité d'artiste, Turk travaille sur la valeur et l'impact de l'incarnation dans l'histoire de l'art de l'identité d'artiste. Alors qu'il termine son diplôme en Beaux-arts au Royal College of Art of London, Turk présente comme projet de fin d'études *Cave* (fig. 4). Cette sculpture est en fait une plaque de céramique collée dans le studio qu'il a occupé durant toute la durée de ses études et sur laquelle il est inscrit « *Gavin Turk, Sculptor, worked here, 1989-1991* ». Présenté tel un objet de commémoration d'un artiste alors inconnu du public, *Cave* se veut une critique du mythe de créativité divine et de génie qui entoure l'artiste dans l'histoire de l'art. Pourtant, cette œuvre rend hommage à une période d'activité de l'artiste complètement masquée, puisqu'il est impossible de savoir si Turk a réellement produit quelque chose durant cette période. Ainsi, Turk met en lumière l'acte de foi derrière chaque hommage historique en maintenant lui-même dans l'anonymat les œuvres créées durant cette période. Par ailleurs, ce jeu sur la révélation de l'invisible est aussi repérable dans le choix du titre, *Cave*, soit une grotte, un lieu normalement plutôt caché qui est ici exhibé, voire magnifié. De plus, *Cave* est une œuvre au rayonnement réduit puisqu'elle est fixée à un lieu qui n'est pas destiné à l'exposition. Turk a donc fait produire une série de « cave » en plastique. Cette version plastique et mobile de *Cave* se présente telle une variante commémorative de moindre qualité, comme le sont aussi les statues de cire, destinée au souvenir d'un hommage, les « caves » ne

sont plus que les traces d'une trace. Dans ce jeu de poupées russes sur la célébration et l'incarnation historique d'un artiste, autrement dit, le glissement entre la valeur muséale et le simple gadget, Turk révèle la nature mensongère du souvenir institutionnel. Qu'importe où les « caves » seront collées, Turk n'aura pas véritablement travaillé là. Par ailleurs, *Cave* réfléchit aussi sur l'origine des institutions et la nature des lieux de représentation de l'art. En effet, la présence de l'œuvre en elle-même oblige à interroger l'espace de la représentation, puisque malgré l'absence des conditions traditionnelles du musée, Turk parvient avec cette sculpture à recréer les méthodes commémoratives et à inciter le spectateur à se rappeler ce qu'il ignore. Ainsi, la révélation sans objet de *Cave* définit surtout la nécessité de la reconnaissance historique de l'artiste. En présentant une œuvre commémorative en début de carrière, Turk marque et célèbre autant le point zéro ou l'origine de sa carrière que sa fin dans un processus de reconnaissance historique.

En créant personnellement son identité historique, Turk construit aussi sa mythologie. *Gavin Turk's Bronze Roller* (fig. 5) parvient en ce sens à englober autant la part historique et productive du statut de l'artiste. En bronzant un rouleau de peintre en bâtiment, Turk trouble son identité historique artistique en la reliant à une activité plus industrielle, voire non noble. Ainsi, ces œuvres de l'artiste posent un regard critique sur le régime contemporain et sa pratique de l'hommage. Il y a là une prise de conscience chez l'artiste de son absence d'identité au sein de l'histoire de l'art que Turk comble par ses sculptures qui l'inscrivent dans l'histoire par procuration. Turk court-circuite le processus traditionnel de reconnaissance historique, entre la critique et la célébration, *Cave* et *Gavin Turk's Bronze Roller* sont surtout une démarche pour se faire une place, affirmer son identité. Ces sculptures miment la manière institutionnelle de faire des exemples et de donner de la valeur. Turk exploite cette méthode précise d'exposition qui consiste à enlever ou à ajouter de la signifiance aux œuvres et aux artistes. Ainsi, *Gavin Turk's Bronze*

Roller passe de l'outil d'ouvrier à un objet marqué par cette « *magical value*[1] » que confèrent les institutions. Turk tente de créer une manière de regarder avec les dispositifs de représentation empruntés au musée, mais il laisse l'œuvre amener le spectateur à la regarder sous un autre angle. Les sculptures ramènent toujours la réflexion à l'artiste et à son identité. À travers cette prise de conscience de la part historique et de son poids dans la reconnaissance de l'artiste, les œuvres de Turk remettent aussi en question le futur possible de l'artiste. En effet, la dimension commémorative de ces sculptures énonce aussi un commentaire sur la mort. En fait, l'idée de mort dans ces œuvres correspond surtout à une façon de penser à être vivant, puisque Turk aborde sa carrière par la fin, c'est-à-dire l'hommage, et met particulièrement en forme son existence, sa vie d'artiste. Turk construit sa mythologie d'artiste célébré, mais il laisse ouverte la question à savoir pour qui et pourquoi il est célèbre, car cela importe peu : l'œuvre n'est qu'un outil pour la reconnaissance historique de l'artiste.

3.1.3 La perte de l'identité

L'intronisation de l'artiste Gavin Turk dans le temple sélect de l'histoire de l'art révèle la nature des outils du régime contemporain, soit leur capacité à créer un sens ou une valeur sans qu'il n'y ait d'objet. Alors, Turk se propose lui-même ou plutôt sa signature comme objet d'incarnation du mythe. Disposé à la muséification de soi, Turk présente telle sa biographie *Gavin Turk* (fig. 6), un bas-relief monochrome illustrant sa propre signature. Avec cette mise en œuvre de sa propre signature, l'artiste redéfinit les clichés modernistes de reconnaissance. En effet, Turk simplifie à l'extrême le processus d'identification et de représentation de l'artiste mythique en le condensant en l'ultime apparition de la signature, la marque du culte. Autrement dit, l'artiste écourte la « *life long quest to recognition*[2] » à laquelle il

---

[1] SMITHARD, Paula, *Interview: Gavin Turk*, p. 7.
[2] TURK, Gavin, entretien avec Tim MARLOW, *Gavin Turk Interview*.

devait se soumettre et pose un regard critique sur l'art et la pratique artistique : pourquoi produire lorsqu'il suffit de signer? *Gavin Turk* questionne la valeur de la signature à savoir qu'est-ce qu'elle véhicule outre le cliché artistique endossant la valeur mythique de l'artiste. En fait, la signature est garante d'une certaine originalité de l'œuvre, elle est la preuve en quelque sorte de l'existence unique de l'artiste. C'est d'ailleurs cette unicité de l'existence que Turk tente de remettre en cause en produisant une série de tampons industriels avec sa signature. L'artiste cherche en vérité à créer un autre artiste portant le même nom que lui, dans l'optique de brouiller la reconnaissance identitaire pour ramener l'intérêt sur l'œuvre elle-même plutôt que sur son créateur. Ces réalisations de Turk sont une mise en lumière de la sacralisation de l'identité de l'artiste dans l'histoire et dans le régime, le nom devient plus révélateur que la production de l'artiste et en termes de valeur institutionnelle, la signature prend le dessus sur l'objet signé.

Turk complexifie son analyse de la signature avec *One thousand, two hundred and thirty-four eggs* (fig. 7). Turk exploite des coquilles d'œufs pour y inscrire sa signature comme symbole de l'histoire du surréalisme, mais plus particulièrement pour les propriétés quasi métaphysiques de l'œuf. L'artiste souligne, en opposition aux surréalistes, que personne ne rêve vraiment « *about [...] eggs or furry tea cups*[3] », par contre l'œuf évoque pour tous cette idée de départ et de finalité. Ainsi, dans *1234 eggs*, l'œuf se veut l'illustration des restrictions impliquées dans la reconnaissance de la signature. Le nom émerge des coquilles telle la naissance d'un nouvel artiste, mais l'identification radicale de l'artiste marque aussi la fin de son parcours créateur désormais limité à ce nom. Les caractéristiques plastiques de l'œuf ne vont pas sans rappeler la simplicité et le dénuement de celles de la sculpture moderniste et justement de ses restrictions créatrices strictes au point où la différenciation des œuvres s'articulait le plus souvent pour le néophyte à partir de l'identification de l'artiste. Turk fait référence aussi au ready-made et à son jeu

[3] FREEDMAN, Carl, « Making Omelettes », p.99.

d'appropriation d'objets sans valeur sanctifiés par la signature de l'artiste. En effet, *1234 eggs* détourne le jeu du ready-made vers une réflexion sur la compréhension académique de l'art contemporain, la signature supportée par le ready-made devient l'outil d'une prise de conscience de la construction de cette compréhension. L'identification de l'artiste prend le dessus sur l'identité du travail tout comme la reconnaissance dans un courant historique effrite l'identité personnelle de l'artiste au profit de la renommée générale du *isme*, soit du courant. L'approche près du mouvement Art and Language de Turk vise à révéler le côté fantomatique de l'artiste, son effacement derrière son nom qui peut parfois être aussi lourd à porter que le poids de l'histoire de l'art. Enfin, ces sculptures de Turk s'attardent plus précisément à la visibilité de l'artiste à l'intérieur du processus de reconnaissance historique. L'artiste a construit sa propre mythologie à partir d'œuvres commémoratives pour ensuite se détourner de la création d'objet pour mettre en scène sa signature. La prise de conscience derrière la production de Turk est claire, l'artiste comprend les méthodes de représentation de l'histoire de l'art et du régime contemporain, il les exploite et les manipule pour enfin prendre le plein contrôle de son mythe et de sa reconnaissance. Turk se présente au régime comme le maître et le sculpteur de son identité.

3.2 Jouer le régime contemporain avec les QQistes

3.2.1 La critique, le public et la vérité

Dans un deuxième temps, nous ferons l'examen de la pratique hétérogène des QQistes, un duo composé des artistes Marc-Antoine K. Phaneuf et Jocelyn Guitard tous deux diplômés en histoire de l'art. À partir de leur domaine de spécialisation, c'est-à-dire l'histoire de l'art, et d'un intérêt pour le détournement idéologique du régime contemporain, les QQistes mettent en scène un art décalé destiné à éduquer les masses néophytes sur la vérité et la réalité du système artistique actuel. En fait, les QQistes utilisent, sous le couvert d'un projet éducatif, la pratique artistique pour

remettre en question le fonctionnement du système contemporain et pointer avec humour et cynisme les irrégularités de l'exercice artistique.

En 2004, à la galerie Joyce Yahouda à Montréal, les QQistes présentent l'exposition *Les coefficients d'art* (fig. 8), une exposition à caractère éducatif qui regroupe des œuvres (app. A) de différents artistes pour la majorité reconnus par le grand public ou le milieu artistique. Chaque œuvre est accompagnée d'une fiche indiquant à prime abord une boisson appropriée pour apprécier l'œuvre, puis une cote, voire le coefficient d'art, qui est attribuée à l'œuvre. D'allure presque scientifique, les coefficients ont été distribués de façon complètement aléatoire et ne répondent à aucune formule mathématique. Ce qui n'empêche pas les spectateurs de tenter de créer des liens entre les coefficients et de mettre de l'avant des interprétations de ces cotes afin d'y cerner une certaine logique derrière leur attribution. Ainsi, les coefficients d'art invitent à questionner l'activité du critique d'art et du pouvoir qui lui est consacré. La répartition hasardeuse des cotes pointe autant l'absurdité de la *science* critique dans sa distribution de valeur aux œuvres que dans sa capacité à donner du sens à cette valeur. L'activité critique telle que pratiquée dans *Les coefficients d'art* réfère à un jeu de hasard destiné à construire et à conférer une valeur aux œuvres en s'appuyant sur la crédulité du spectateur prêt à admettre la véracité du propos. Les QQistes s'attaquent à ce lien de confiance entre le critique et son public, d'une part, en discréditant la pratique critique avec leurs coefficients d'art et, d'autre part, en éduquant le public sur la valeur relative de l'art et l'essence de l'activité critique. La démarche éducative du projet *Les coefficients d'art* prendra ensuite de l'ampleur dans la mesure où les QQistes vont apposer des cotes sur les œuvres d'art publiques visibles dans Montréal (app. B). Ainsi, *Les coefficients d'art public* (fig. 9) ne s'adressent plus exclusivement à un public déjà assez initié puisqu'il fréquente à tout le moins les galeries d'arts, mais aux badauds, aux citoyens lambdas circulant dans la ville. Les QQistes s'approprient en quelque sorte l'idéal de démocratisation de l'art défendu par le milieu artistique et sous-jacent à la

présence d'art public, pour présenter leur propre projet d'éducation des masses. Cependant, ils détournent le sens de cet idéal, puisqu'ils n'éduquent pas tant le public sur l'art que sur la vérité questionnable de l'activité des intervenants, ceux-là mêmes qui se devaient pourtant de l'éduquer. Les QQistes s'appuient sur le lien de confiance entre le public et les intervenants du milieu artistique pour poser leur programme éducatif détourné. Une confiance qu'ils sont en droit de revendiquer à partir de leur diplôme universitaire en histoire de l'art, mais qu'ils troublent aussi par le caractère cynique de leurs interventions.

En ce sens, la *Conférence sur la vérité de l'art* (fig. 10) illustre aussi le détournement de vérité et de sens possible à partir du lien de confiance entre le public et les intervenants du régime. Présentée à Rouyn-Noranda dans le cadre de l'édition de 2006 de la Biennale d'art performatif, la conférence des QQistes suggère à ses auditeurs de découvrir la vérité de l'art. Cependant, plus la conférence se prolonge, plus elle prend la forme d'une farce absurde dans la mesure où le discours des QQistes est truffé d'incohérences le plus souvent perceptibles que par un public réceptif à l'art contemporain. Ainsi, le double discours des QQistes, déjà pressenti dans *Les coefficients d'art*, devient alors plus flagrant. En effet, les QQistes se moquent des professionnels de l'histoire de l'art et de leur aptitude à faire passer leurs idées pour la vérité incarnée en abusant de la confiance du public néophyte. Par contre, l'essentiel du discours cynique des QQistes ne s'adresse qu'aux professionnels, le public aspirant à la connaissance est mis de côté par leur humour qui leur est souvent inaccessible. En d'autres termes, le programme éducatif des QQistes ne s'intéresse pas au grand public, mais remet en question les enjeux de la croyance en l'art et ses institutions. D'abord, en s'appuyant sur leur diplôme pour revendiquer la confiance du public, ils abusent de la reconnaissance de leur statut professionnel pour interroger son sens et sa valeur, puisqu'ils trahissent cette confiance en déformant l'information qu'ils diffusent ou tout simplement en présentant n'importe quoi, c'est-à-dire les coefficients. À l'image de

Duchamp et de « son coefficient de valeur artistique[4] », c'est-à-dire la signature de l'artiste, les QQistes mettent à nu le fonctionnement à vide du réseau formé par les professionnels de l'art. Ensuite, les QQistes portent un regard sur les intervenants du régime contemporain, un regard particulier puisqu'il provient de l'intérieur du régime, car ils sont eux-mêmes des intervenants. Ce que la pratique des QQistes met en lumière est leur avis sur les différents projets éducatifs du régime contemporain qui semble leur apparaitre vains et absurdes. Avec les coefficients d'art et la conférence, ils révèlent comment, malgré les ambitions *démocratiques* du régime, les intervenants ne s'adressent toujours en fait qu'à eux-mêmes. Leur remise en question du sens de la pratique éducative des intervenants du régime dévoile la part élitiste et certainement *anti-démocratique* de la démarche du régime. Les QQistes signent d'une certaine manière la fin d'une forme de croyance dans le système artistique contemporain, celle d'une transmission possible du savoir entre les intervenants et le grand public.

Dans le même esprit éducatif, le tandem présente, la même année que *Les coefficients d'art*, le jeu de société *Critique en herbe, le guide pratique du parfait petit critique* (fig. 11) durant l'exposition *Free for Art / Uniformément différents* pour éveiller le public à l'exercice critique. *Critique en herbe* est d'entrée de jeu une installation rassemblant, en plus du jeu de société, le matériel promotionnel nécessaire à la mise en marché du jeu, soit une affiche lumineuse et une vidéo publicitaire. Le jeu consiste à critiquer les œuvres exposées dans le cadre de *Free for Art / Uniformément différents* à partir des outils offerts avec *Critique en herbe*. Ces outils (fig. 12) sont le Tât'O'Maton, la Palette et l'Olive chacun permettant respectivement d'évaluer et d'interpréter la texture, la couleur et l'odeur des œuvres exposées. Autrement dit, les QQistes banalisent l'activité critique en liant arbitrairement certaines textures, couleurs ou odeurs à des interprétations précises et abracadabrantes. En présentant ces liens comme étant la vérité à la source de

[4] CAUQUELIN, Anne, *L'art contemporain*, p. 77.

l'interprétation critique, les QQistes invitent l'utilisateur à remettre en question autant le sens et la valeur de la pratique critique que l'information que lui fournissent les critiques. Ensuite, l'outil *Gli piccole porti della verita* propose à l'usager d'évaluer la pertinence et la compréhensibilité de chaque œuvre sur une échelle de un à cinq et ainsi de trouver sa *vérité*. Le jeu *Critique en herbe* offre donc à son participant l'opportunité de s'élever au rang de critique professionnel comme le laisse comprendre la mention « Reconnu par Anne Cauquelin » sur l'emballage du jeu accompagnée de citations de Roland Barthes et de Nathalie Petrowsky[5] garantissant aussi la qualité du jeu. Ce lien qu'exploitent les QQistes entre les noms de personnalités du milieu culturel et de l'histoire de l'art et la pertinence critique de *Critique en herbe* rappelle la méthode de Gavin Turk qui crée son statut d'artiste en s'appropriant les méthodes de reconnaissance historique du milieu artistique. Chacun s'appuie sur des modèles et des références reconnus du public pour établir son prestige ou sa reconnaissance. Cependant, l'emploi de cette méthode de reconnaissance par l'appropriation ou la citation remet aussi en question la valeur de ce qui est approprié ou cité. Si Turk sonde la méthode d'attribution et de distribution du statut d'artiste par ses appropriations, dans le cas des QQistes, c'est le simple fait de nommer sur leur jeu les noms de Cauquelin, Barthes et Petrowsky qui amène à questionner la valeur de l'activité des gens cités. C'est la pertinence même de la renommée et du travail de ces personnalités qui est remise en question, la citation profite autant à l'image de *Critique en herbe* qu'elle nuit au statut des cités, d'autant plus que les QQistes mettent sur le même pied d'égalité une théoricienne de l'art, le père de la sémiologie et une chroniqueuse culturelle locale. Autrement dit, le regard cynique que posent les QQistes sur l'activité critique s'intéresse aussi aux performateurs de cette profession; autant la valeur de la critique que celle du critique sont visées par *Critique en herbe*. Par contre, le

---

[5] Les expressions citées sont « Tabernacle! » (attribuée à Barthes) et « La plus grande production culturelle depuis *Le retour du Jedi*! » (attribuée à Petrowsky)

cynisme derrière ces citations, comme pour les coefficients et la conférence, n'est intelligible que pour le public adhérent déjà à une certaine culture, la masse, à qui est pourtant destinée le jeu, est exclu. En effet, les personnalités de Cauquelin, Barthes et Petrowsky réfèrent à différentes approches intellectuelles ou culturelles qui ne sont pas accessibles à l'ensemble du public. La citation est un outil privilégié par les QQistes dans leur questionnement sur la vérité de l'art et la valeur du statut des intervenants du milieu artistique contemporain, car elle est aussi une méthode particulièrement favorisée par les intervenants artistiques pour donner une valeur de vérité à leur propos. Ainsi, en citant des noms connus du milieu artistique, même s'ils sont parfois inconnus du grand public, ils s'assurent tout de même de donner une valeur à leur critique des critiques et de la critique.

Les QQistes approfondissent leur étude du pouvoir de la citation avec la *Balade au cœur de la vérité de l'art*, une installation présentée lors de l'édition de 2005 de la Manifestation internationale d'art de Québec. L'œuvre consiste en une quarantaine de citations gravées sur des cartels de métal (fig. 13) et situés dans le lieu d'exposition et un peu partout dans la ville de Québec. Dans le lieu d'exposition est présentée la balade, c'est-à-dire une installation (fig. 14) d'un ensemble de photos domestiques invitant le spectateur à effectuer une sorte de course au trésor pour retrouver les plaquettes. L'intérêt critique de *Balade au cœur de la vérité de l'art* n'est pas tant l'œuvre que les citations. En effet, ces citations (app. C) fictives ou véridiques rapportent aux hasards des faits, des détails ou mêmes des critiques sur le monde de l'art provenant de personnalités de milieux professionnels divers. Ainsi, des starlettes locales aux têtes de l'histoire de l'art en passant par Oprah Winfrey et Andy Warhol, l'opinion de tous est présentée sur le même type de cartel, comme si chacune de ces citations et opinions sur l'art s'équivalaient. Les QQistes relativisent encore ici le discours critique, mais cette fois d'un autre point de vue, puisqu'ils s'intéressent à l'opinion de tout un chacun et permettent alors au grand public de retrouver parmi les cités des références qui leurs sont accessibles. Or, ces

références ne sont d'aucune valeur critique au regard de l'initié. En fait, les QQistes confrontent dans *Balade au cœur de la vérité de l'art* deux perceptions de l'activité artistique, celles du grand public et des initiés, pour faire ressortir la valeur aléatoire de la critique selon le statut de celui qui émet l'opinion et le public auquel s'adresse cette opinion. Ces opinions n'ont de pouvoir que celui que le spectateur leur concède. Cette distinction sur la valeur possible et variable d'une référence revêt toute son importance dans la quête de vérité de l'art des QQistes. En somme, la pratique des QQistes joue sur le rapport conflictuel entre la culture de masse et la culture d'élite, elle se pose littéralement sur la frontière entre ces cultures. La confrontation des *vérités* de l'art et leur projet éducatif sont des tremplins vers une remise en question de la pertinence des élites culturelles et de leur activité. Les QQistes s'adressent à l'élite culturelle et leur suggèrent d'interroger la pratique des intervenants du régime et la vérité qu'ils leur imposent, mais utilisant le point de vue du grand public.

3.2.2 L'artiste, marque déposée

La pratique des QQistes marque la fin d'une certaine croyance, celle concernant l'élite culturelle, les intervenants du régime et leur pratique critique. En remettant en question la confiance en la valeur et la pertinence du travail critique des intervenants, les QQistes déconstruisent l'utopie d'une critique capable de discerner le bon art du mauvais. Il n'y a pas de critique ni de vérité, il n'y a que des participants à un régime qui rôdent autour de l'art en tentant de s'en approprier le sens. Cette prise de conscience du tandem se traduit par *Le luxe du vernissage*, un happening étrange autour de l'événement du vernissage qui regroupe (app. D) sous un fond sonore de polka et une mise en scène des plus kitsch des participants rémunérés par les QQistes. En fait, l'événement rassemble des acteurs payés par les artistes et des personnalités du milieu artistique et intellectuel local qui, pour leur part, sont présents d'office pour le vernissage. Cependant, il n'y a pas d'œuvre

présentée, l'œuvre c'est le vernissage et le cirque de relation publique qui s'y opère. L'événement du vernissage normalement un peu glamour et *people* est ici détourné en délit kitsch par le QQistes. *Le luxe du vernissage* deviendra donc, suite à l'happening, une exposition montrant des photos domestiques (fig. 15) et un enregistrement audio du vernissage. Performance complexe à la limite du quiproquo, l'événement *Le luxe du vernissage* questionne sans détour la valeur des intervenants du régime. Avec *Critique en herbe*, la citation suffisait à interroger le sens de la pratique des intervenants, mais lors de ce vernissage sans œuvre, ce que les QQistes mettent en scène c'est littéralement les intervenants présents. En fait, *Le luxe du vernissage* se pose pratiquement comme la preuve extrême que la production artistique est secondaire dans le régime contemporain, puisque les intervenants, dont le statut est affirmé et reconnu, se réunissent et s'activent autour d'une absence d'œuvre. L'happening des QQistes met l'accent non seulement sur l'arène médiatique de relation publique qu'est le vernissage, mais il en fait littéralement une œuvre, l'œuvre à partir de laquelle s'organise le vernissage. De plus, la présence du public payé vient illustrer tel un miroir grossissant la pratique avérée des intervenants : parader de vernissage en vernissage, autrement dit, se montrer et être vu par les autres intervenants. Ainsi, *Le luxe du vernissage* met le doigt sur un malaise du régime contemporain, c'est-à-dire celui qui survient d'emblée quand on mélange la culture des intellectuels à la foire kitsch de la culture de masse et celui qui s'installe ensuite quand on voit le régime s'activer autour d'une absence d'objet. De toute évidence, ce n'est plus l'art qui est fêté par les vernissages, mais le rassemblement d'élites.

Le régime contemporain n'est peut-être qu'un spectacle parmi d'autres où, à l'instar des vedettes hollywoodiennes sur des tapis rouges, les intervenants défilent dans les vernissages. Le tout est d'être vu. En ce sens, Marc-Antoine K. Phaneuf entreprend alors une démarche distincte du tandem QQistes, il aligne son approche artistique sur son autopromotion et crée le collectif Marc-Antoine K. Phaneuf Contemporary

Art. Le groupe MAKPCA (app. E), dont Marc-Antoine K. Phaneuf est le président directeur général, est un collectif d'envergure variable dont le principal objectif est l'avancement social de Phaneuf à l'intérieur du régime. La mise en marché de son individualité s'appuie donc sur la distribution de cartes d'affaires et la réalisation de campagne de promotion de Phaneuf via les différentes revues d'art contemporain locales. MAKPCA, qui rappelle sans équivoque les groupes de relation publique derrière les vedettes hollywoodiennes, marque une modification radicale dans la pratique de Phaneuf. Il ne travaille plus au centre d'un projet créatif avec les QQistes, il ne s'intéresse maintenant qu'au seul succès de son identité, à un point tel où cette dernière dépouille les QQistes du « qqisme ». En effet, l'activité de MAKPCA est tellement efficace que l'identité de Phaneuf prend le pas sur les QQistes jusqu'à ce que le milieu artistique présume que les QQistes n'étaient en vérité que Phaneuf et qu'il s'avère à leur esprit qu'il est l'unique instigateur de la pratique du tandem. À ce jour, l'activité de MAKPCA s'est principalement intéressée à la mise en marché du nom de Marc-Antoine K. Phaneuf afin d'en assurer la reconnaissance immédiate. Un peu dans le même esprit que *Le luxe du vernissage*, Phaneuf avait entrepris depuis septembre 2003 de signer les livres d'or (fig. 16) des expositions qu'il visitait sous l'identité de personnalités connus du milieu artistique. Ces livres destinés à recueillir les impressions des visiteurs d'une exposition servent le plus souvent aux organisateurs pour savoir qui est venu la visiter, cette habitude évoquant bien sûr la parade des personnalités dénoncée par *Le luxe du vernissage*. Bien que le travail sur la signature rappelle certaines œuvres de Turk, l'exploitation qu'en fait Phaneuf amène la problématique de l'identité sur une autre voie. En fait, Phaneuf s'approprie littéralement le nom, voire la signature, de gens connus et joue avec le système de vedettariat du régime contemporain. Il manipule la machine promotionnelle du régime contemporain axée sur la simple présence d'une personnalité et la détourne en sa faveur. La présence d'une personnalité vedette, signifiée par la fausse signature dans le livre d'or, fera

automatiquement le tour de bouche à oreille du milieu artistique dans un rayon d'autant plus grand si l'individu en question est de renommée internationale. Or, une fois le canular découvert, l'enthousiasme passé, c'est le nom de Phaneuf qui sera distribué à travers le même circuit d'individus que la rumeur de la présence d'un intervenant connu avait emprunté. Ainsi, Phaneuf met en marché son nom en abusant de la popularité, et de la présence présumée, d'autres intervenants du régime, et bénéficie de leur rayonnement médiatique pour faire circuler son identité. Les interventions de Phaneuf dans les livres d'or lui ont permis de se faire un nom par procuration, un nom dont le MAKPCA continue la promotion avec *Temps d'antenne*. *Temps d'antenne* est une vidéo de 90 secondes présentée lors de l'Événement interuniversitaire de création vidéo (É.I.C.V.) de 2006 dont l'unique plan est le nom « Marc-Antoine K. Phaneuf » écrit en lettres blanches sur fond noir. Encore ici, le lien avec Turk est inévitable même si la mise en scène du nom de Phaneuf est effectuée dans une optique nettement plus mercantile et promotionnelle comme le titre l'indique. En effet, Turk manipule son nom comme un symbole ou un icône de son statut d'artiste et de sculpteur, car ce nom n'est pas lié à une production artistique, mais à un rôle, celui de sculpteur. Pour sa part, Phaneuf présente son nom dans un événement culturel, mais ne l'associe ni à une production artistique ni à un rôle productif, c'est simplement le contexte d'exposition de la vidéo qui l'affilie au milieu culturel. En fait, le MAKPCA n'est pas de nature artistique, son objectif est purement médiatique, d'autant plus qu'il vendra le concept de *Temps d'antenne* à d'autres artistes qui présenteront aussi leur nom de la même manière durant cet événement. Ces transactions du concept mettent en lumière l'intérêt flagrant du collectif pour le marché artistique et la visibilité à l'intérieur du régime contemporain. Dans un régime qui ne transige pas les œuvres, mais les individualités, l'unicité du concept ou de l'œuvre n'a plus beaucoup de valeur en comparaison avec le rayonnement médiatique d'un nom.

Enfin, les prises de conscience de Turk, des QQistes et de Phaneuf par rapport au régime contemporain arrivent toutes à la même conclusion : c'est l'artiste qui est l'objet d'art et non plus les œuvres. De manière distincte, ces artistes comprennent qu'ils n'ont rien à attendre des intervenants du régime et créent leur propre vérité et leur reconnaissance en abusant des lacunes et zones d'ombre du régime. Au sein d'un marché vide d'œuvres d'art, Turk construit de toutes pièces son mythe, il s'approprie les méthodes de culte et de reconnaissance du régime pour créer son statut d'artiste, des méthodes que la pratique des QQistes va, pour sa part, tourner en ridicule pour en souligner les failles, tandis que Phaneuf et le MAKPCA vont plutôt s'intéresser à la dynamique du régime afin de s'y intégrer de force. Ces trois approches artistiques abordent le système contemporain avec dérision et peut-être une pointe d'attitude subversive, dans la mesure où elles visent les travers du régime. Par contre, leurs pratiques remettent en question le régime contemporain sans pour autant dessiner une possibilité de renversement, elles ne se destinent en vérité qu'à l'avancement d'une seule individualité au sein du régime qu'elles paraissent dénoncer.

3.3 L'avenir possible…

3.3.1 Pour l'esthétique

Bien que l'attitude iconoclaste et cynique de Turk, des QQistes et de Phaneuf laisse se profiler une approche près de la subversion, ces artistes parviennent pourtant à s'intégrer dans le régime contemporain et à bénéficier autant de ses institutions que de l'appui de ses intervenants. Cette collaboration entre les acteurs d'une remise en question du système artistique dominant et, paradoxalement, ce système, soit le régime contemporain, esquisse un nouveau type d'avenir possible pour l'art. La promesse d'un renversement du régime n'est pas tenue par l'art contemporain, mais il ouvre toutefois sur une éventualité, c'est-à-dire la transformation de certains aspects du régime et la manière d'y produire de l'art. Le dessein de cette

transformation se manifeste dans la mise en place de nouveaux modèles pour l'esthétique, pour le rapport à l'histoire de l'art et pour l'artiste.

Dans le respect de la tradition esthétique contemporaine issue du ready-made, les œuvres de Turk, des QQistes et de Phaneuf ne répondent pas à des critères esthétiques précis. Au contraire, elles s'appuient sur l'identification du producteur en tant qu'artiste pour se revendiquer du statut d'œuvre d'art. Il est néanmoins possible de dégager de leurs pratiques une approche esthétique susceptible de former un critère pour l'art contemporain. D'abord, ces artistes amènent le ready-made sur un autre terrain que celui de la désintégration esthétique duchampienne, ils le développent dans une nouvelle perspective et en font le centre même de leur pratique. Le ready-made de la pratique artistique contemporaine est un produit prêt pour la muséification, en ce sens où l'objet d'art contemporain est « *ready made not just for the Museum but for reproduction too*[6] ». Autrement dit, conçus comme des reproductions, les œuvres de Turk, des QQistes et de Phaneuf répondent aux exigences marchandes du musée, elles sont produites directement pour l'exposition, sinon elles perdent leur portée dénonciatrice et subversive. En fait, c'est l'inclusion des œuvres de ces artistes dans le régime contemporain qu'elles tournent en dérision qui leur confère leur sens cynique et leur valeur iconoclaste. À la manière de Pierre Pinoncelli qui avait abîmé *Fountain* en se revendiquant de la pratique de Duchamp[7], ces artistes certifient la crédibilité de leurs attaques du régime par le fait qu'ils y sont intégrés.

Par ailleurs, le rapport à la signature et aux citations de ces artistes participe aussi à la logique marchande des institutions du régime. Les noms exploités sont eux-mêmes des formes de duplicatas reposant sur les clichés de l'art, le mythe de l'artiste et le stéréotype du critique, et ils ne prendront leur sens que s'ils sont exposés à l'intérieur du système dominant pouvant reconnaître les références.

[6] BURROWS, David, « Exqisite Corpes », *Art Monthly*, p. 25.
[7] Dans MICHAUD, Yves, *La crise de l'art contemporain*, p. 76-77.

L'appropriation et la citation des noms ne questionnent en aucun cas l'originalité, les artistes s'appuient sur la simple référence, sur la valeur du nommé pour donner une valeur marchande à leur objet ou à leur propre nom. Le ready-made contemporain se pose alors telle une réflexion sur les enjeux de l' « *authorship*[8] », soit la paternité et la valeur de l'œuvre. Le défi de la pratique de ces artistes est à prime abord l'appropriation littérale et directe de l'identité pour en saisir la valeur. Le recyclage dont font preuve leurs ready-mades ne présente aucune forme d'originalité conceptuelle, d'altération ou de recherche d'incohérence plastique, comme c'était le cas chez Duchamp, leur transcription de l'élément approprié est conforme à l'image qu'on se fait de l'élément réel. Que ce soit, par exemple, un jeu de société ou des statues de cire, ces artistes devant « la même circulation effrénée de productions sans aura et sans pouvoir d'affect esthétique, se délectent d'une situation sans autre issue que l'inflation des simulacres[9] ». Ainsi, la pratique de Turk, des QQistes et de Phaneuf amène la question esthétique, déjà débarrassée du beau, vers la compréhension d'une nouvelle forme de critère. En effet, la récupération massive et littérale d'éléments ou de noms soit reconnus par le régime ou participants à une culture populaire montre que, dans le système contemporain, l'esthétique est devenue en quelque sorte la position culturelle de l'objet, c'est-à-dire que c'est la position culturelle des références qui justifierait la valeur culturelle de l'objet et son statut d'œuvre d'art.

Ces artistes mélangent des références renvoyant à différentes positions culturelles, mais toujours en s'adressant à l'élite dans l'optique de se faire accepter par le régime. Les références et leurs valeurs culturelles variées deviennent des cartes de visite pour les artistes, un gage de leur habilité à transformer le populaire en art. Cependant, le besoin de ces œuvres d'être inclues dans le régime pour prendre un sens rend probablement la démarche résistante plus faible. L'exigence de

---

[8] JACQUES, Alison, « Gavin Turk », *Flash Art*, p. 98.
[9] MICHAUD, Yves, *La crise de l'art contemporain*, p. 71.

reconnaissance des artistes et de leurs œuvres, même s'il s'agit de l'ignorer ou de la dénoncer, nuit à la démarche subversive en ce sens où son expression est moins convaincante. « La critique d'un système qui ne se renouvelle pas, qui se complaît dans le mimétisme[10] », crédible que par l'assermentation du régime, prend la forme d'une parodie d'elle-même. La mise en scène des codes du régime au sein du régime met en lumière l'importance de la position culturelle de l'artiste et de ses références, mais comporte sans aucun doute un effet pervers, puisque le message dénonciateur ne s'adresse qu'aux acteurs du système dénoncé. En somme, qu'elle se manifeste envers ou pour le régime, l'esthétique contemporaine prend la forme d'un assemblage de références définissant sa position culturelle, mais dont le sens ne sera en réalité qu'accessible à l'élite déjà convaincue par elle.

3.3.2 Pour l'histoire de l'art

L'entrée dans le régime de Turk, des QQistes et de Phaneuf se lie souvent à un accès par effraction dans l'histoire, comme si leur connaissance et leur respect des traditions du régime et de l'histoire leur avaient permis de recréer la reconnaissance nécessaire sans qu'ils ne l'aient vraiment gagnée. Van Meergeren avait imité le style de Vermeer[11] croyant, comme le souligne Danto, qu'en s'appropriant le style de l'artiste il s'approprierait aussi son statut, ce qui ne fût jamais le cas, au mieux il fût reconnu comme un excellent imitateur. Ainsi, l'appropriation et la manipulation des codes du régime et de l'histoire de l'art de ces artistes ne leur donnent pas accès à la reconnaissance historique traditionnelle, puisque, comme pour Van Meergeren qui modifiait le sens et la valeur du style de Vermeer par ses imitations, leurs pratiques redéfinissent le rapport entre l'art et l'histoire de l'art.

D'emblée, la mise en marché des existences de ces artistes fait preuve d'une démarche plus axée sur l'émancipation individuelle que sur l'affirmation d'une

---

[10] TOURIGNY, Manon, « Ceci n'est pas une plaisanterie : l'irrévérence chez les QQistes », *Esse arts+opinions*, p. 46.

[11] Dans DANTO, Arthur, *L'art contemporain et la clôture de l'histoire*, p. 301.

idéologie artistique universelle et, en ce sens, participe à l'élaboration d'un nouveau rapport à l'histoire de l'art. L'activité de ces artistes visent *a priori*, non pas la reconnaissance d'une forme de pensée ou de pratique artistique, mais leur intégration individuelle dans l'histoire de l'art. L'inclusion dans l'histoire de leur simple individualité transforme le sens de l'appropriation telle que connue dans les années 80. Leurs appropriations des formes, des éléments et des noms issus de différentes périodes de l'histoire de l'art répondent dorénavant à une « volonté de grandeur pour imposer un rang, une geste dispendieuse pour sélectionner une place dans l'histoire[12] », de laquelle les démarches de Turk et des QQistes sont des exemples frappants. *Cave* et le travail sur la signature de Turk réfèrent à l'art moderne et à sa mise en marché, c'est-à-dire sur la base de la valeur de l'identité de l'artiste, comme si la signature marquait à elle seule la valeur d'une œuvre[13]. Tout comme Turk, la démarche des QQistes est volontairement alignée à une recherche d'inscription dans l'histoire, comme l'indique le nom du tandem qui s'impose de lui-même « dans les *ismes* historiques[14] ». Paradoxalement, cette quête de reconnaissance historique de ces artistes se conjugue avec une pratique qui dénonce le régime et son système de reconnaissance, comme si l'essentiel de leur démarche était en vérité d'entrer dans l'histoire telle l'homme qui y mit fin. L'existence sublime visée par ces artistes, comprise en quelque sorte comme l'existence finale, comporte quelques écueils. Leur récupération outrancière des codes et modèles de l'histoire de l'art peut autant révéler une individualité qui informe son temps qu'un individu qui n'est qu'une caricature de ce que l'époque produit.

Cette culture rétroactive, dont font état les pratiques de Turk et des QQistes en recyclant l'histoire pour des motivations personnelles, met en lumière le sens de la vie de l'artiste dans l'histoire. En effet, comme étudié précédemment dans les

---

[12] ONFRAY, Michel, *La sculpture de soi*, p. 131.
[13] Voir TURK, Gavin, « Last of England », *Freize*, p. 30.
[14] TOURIGNY, Manon, « Ceci n'est pas une plaisanterie : l'irrévérence chez les QQistes », *Esse arts+opinions*, p. 46,

œuvres de Turk, la question de l'immortalité revêt aussi un sens dans la pratique de Phaneuf. Le régime contemporain valorise la célébrité et le succès d'où la transformation du ready-made en démarche vers la muséification par ces artistes. L'entrée au musée compose dans le régime l'aboutissement d'une carrière artistique, mais marque également une sorte de mort pour l'artiste. Les artistes muséifiés deviennent des fantômes à l'intérieur de l'univers muséal, l'environnement éthéré de la production artistique pourrait se comparer à des limbes où l'artiste reconnu perd de sa valeur par la présentation multipliée d'autres artistes reconnus. De plus, l'accès au refuge muséal signifie autant pour l'œuvre que pour l'artiste le début d'une reconnaissance artificielle influencée par le contexte de la collection du musée ou, pire, la mise en scène d'une hiérarchie de qualité des œuvres de la production d'un artiste[15]. Ainsi, l'immortalité a un prix, l'accès à elle par le musée nécessite la dissolution de la puissance de l'artiste. Turk et Phaneuf tentent de transcender cette exigence du musée, de tricher cette loi en ajustant leur entrée, puisqu'ils ne visent pas l'intégration d'œuvres, mais de leurs individualités. Ces artistes atteignent l'immortalité muséale en faisant de leur nom un icône, l'outil par lequel ils déjoueront la mort et vivront dans le futur. Turk et Phaneuf explorent l'évolution de la célébrité et de l'immortalité dans le régime contemporain et parient sur leur nom pour accomplir leur présence iconique et garantir leur influence au passé, au présent et au futur au-delà de l'influence destructrice du musée sur les identités. Leur démarche comporte une intéressante reconnaissance renversée, dans la mesure où ce ne sont pas leurs œuvres qui font accéder leur nom à la célébrité, mais leur nom célébré qui amène à tenir compte de leur production. Un renversement de reconnaissance dont usent aussi les QQistes sans pour autant questionner directement la célébrité et l'immortalité. En effet, les QQistes se sont approprié un statut leur permettant de critiquer le régime, plutôt que d'attendre la reconnaissance de leur statut pour effectuer leurs critiques. De plus, ils façonnent

---

[15] Voir BUREN, Daniel, « Function of the Museum », p. 68.

chacune de leurs performances comme des événements historiques. Ils en tirent toujours le maximum d'archives, qu'ils conservent et exposent ensuite telles des reliques à la manière de Turk. Autrement dit, le cours traditionnel de la reconnaissance dans le temps est modifié par ces artistes qui parviennent ainsi à manipuler leur intégration dans l'histoire de l'art et garantir la survie iconique de leur identité en son sein.

Pour durer à l'intérieur du régime, il faut, comme ces artistes, « n'avoir pour seul capital que sa vie[16] » et savoir « faire du temps un outil pour polir et faire briller son existence[17] ». La célébrité, à laquelle participe aussi cette analyse, ne sera peut-être pas éternelle, il faut donc que ces artistes fabriquent leur mythe, une allégorie sur le thème de leur identité qui engendre un nouveau type de rapport entre la production artistique et l'histoire de l'art. La démarche de Turk, des QQistes et de Phaneuf est une manifestation marquant la mort de l'identité naturelle et l'avènement de l'identité culturelle qui désigne des interrogations et des mises en scènes spécifiques sollicitant de l'histoire de l'art une réflexion et une pensée adaptée. Les pratiques nihilistes, à la limite de la futilité, de ces artistes expriment le besoin contemporain de créer, peut-être par abus de connaissances historiques, la dernière œuvre, celle qui comprendrait tout au sujet de la production artistique tout en y mettant un terme. Néanmoins, il n'est pas certain que l'attitude spectaculaire caractérisée par leurs pratiques ne soit réellement l'outil qui leur permettrait de conserver leur puissance dans l'histoire. La démonstration excessive de leur individualité peut aussi être le dernier mouvement de l'impuissant enlisé dans l'histoire à laquelle il croyait échapper.

---

[16] ONFRAY, Michel, *La sculpture de soi*, p. 109.
[17] *Ibid.*, p. 140.

3.3.3 Pour l'artiste

La démonstration par Turk, les QQistes et Phaneuf de la valorisation croissante de la célébrité et de la visibilité médiatique au sein du régime met en scène un thème privilégié de la pratique artistique contemporaine : l'artiste. En effet, l'artiste n'est plus seulement qu'un intervenant du régime, il devient aussi le sujet de sa production artistique. Au-delà de leurs positions esthétiques ou historiques, nous remarquons que les œuvres présentées par ces artistes se font souvent les manifestes de l'émergence ou de l'établissement d'un artiste, de son nom ou de son statut. La figure de l'artiste, transfigurée en icône dans l'œuvre, invite alors à réfléchir à la position de celui-ci dans le régime, sans faire appel au raisonnement ou à l'analyse, il montre qui il est et quelle est sa position culturelle. L'image de l'artiste s'expose comme un mythe, « non parce qu'elle "raconte" l'histoire d'un passé intemporel [et productif] mais parce qu'elle s'affirme comme mythe fondateur[18] ». De sculpteur ou peintre qui manipulait la matière selon sa volonté, l'artiste s'est transformé en icône dont le but est de s'inscrire dans une structure officielle destinée à gérer le temps et l'espace de l'art. À l'instar de ses œuvres, c'est l'artiste qui est dorénavant l'objet de transaction dans le régime. Or, la modification du rapport à l'histoire de l'art a induit une transmutation des valeurs relatives au rôle de l'artiste. Les pratiques contemporaines de Turk, des QQistes et de Phaneuf démontrent une capacité nouvelle à faire de l'artiste un maître de l'occasion capable, à tout le moins, de prouver qu'il dispose des moyens de plier le régime à sa volonté. Cependant, si ces artistes ne sont plus au service du temps et de sa reconnaissance, ils ne sont pas moins au service de ses lois et de ses caprices. En faisant d'eux-mêmes des produits artistiques, ils se dégagent de la clôture historique, réalisent leur mythe, mais ils se soumettent toujours aux bornes du régime. En fait, qu'il soit un « dandy sublime [...] pratiquant [...] le défi et l'ironie, l'allure et la séduction avec toute la royauté de qui pratique l'art de déplaire [ou un] joueur désabusé et

---

[18] MICHAUD, Éric, *Histoire de l'art. Une discipline à ses frontières*, p. 135.

esthète mélancolique [qui] active une morale du mépris des valeurs bourgeoises[19] », l'artiste reste toujours contraint de s'exercer à l'intérieur du régime pour que son existence bénéficie d'un certain rayonnement.

Dans leur lutte contre l'anonymat, Turk, les QQistes et Phaneuf parviennent à contenir leur identité dans un nom, c'est-à-dire que la visibilité du nom fait surgir leur identité. Bien que ce soit le régime qui leur confère ensuite leur existence, le nom de ces artistes devient dans leur pratique artistique le centre de l'attention, plus que l'œuvre en soi qui se trouve à être le nom même. Le nom, ou la signature, c'est l'identité incarnée de l'artiste et elle contient une valeur particulière dans la mesure où elle parvient à devenir l'image de celui-ci. La signature, normalement utile pour valider l'œuvre d'art, est simplifiée en unique apparition du nom qui est devenu le thème ou l'aboutissement de la démarche de ces artistes. Cependant, la part critique d'une pratique axée sur l'apparition du nom s'effondre quand soudainement l'artiste est reconnu. L'ironie de la reconnaissance d'un nom qui n'est pas encore reconnu par le régime nécessite que l'artiste qui s'y intéresse soit justement un inconnu. Alors, le sens subversif de l'activité de Turk, des QQistes et de Phaneuf tient donc d'abord à leur récente apparition sur la scène artistique, puis à leur capacité à faire de leur absence de production artistique quelque chose qui parvient à obtenir une valeur dans le régime. Faire briller l'existence et la présence de leur identité d'artiste à travers une absence d'œuvres dépasse la simple plaisanterie, en vérité, cela témoigne que la subversion est toujours viable par le rôle de l'artiste. Toutefois, derrière le mythe et la démarche subversive se cache une volonté d'autopromotion qui ne s'intéresse pas autant à une réflexion critique du système qu'à l'inclusion dans le régime. Leur quête de reconnaissance conjure le sens subversif de leur mythe. Ainsi, Turk, les QQistes et Phaneuf se confrontent à la réalité paradoxale, entre critique et approbation, du rôle de l'artiste dans le régime contemporain. En parvenant à faire de leurs noms, avant l'assentiment du régime,

---

[19] ONFRAY, Michel, *La sculpture de soi*, p. 54.

des logos connectés sur le stéréotype de l'artiste et de son mythe tout en questionnant la mise en marché de son héritage et de sa reconnaissance, ces artistes répondent au besoin de retrouver dans la pratique contemporaine une démarche subversive. Leurs constructions identitaires, admises comme des interrogations sur la singularité identitaire et comment elle peut se rassembler sous un seul nom, se posent tels des remèdes aux déterminismes du régime. Puis, il a y ce désir de reconnaissance héroïque intrinsèque au jeu et à la parodie autour du thème de la réputation, qui, malgré tout, les obligent à se conformer aux attentes du régime pour exister et qui discrédite leur approche subversive. Les excès de ces artistes visant la construction et l'élaboration de leur individualité s'alignent donc au projet subversif et nihiliste d'être le dernier artiste reconnu qui pourtant se dilapide par leurs autres excès « dans le dessein de laisser des traces[20] ».

L'analyse des pratiques de Turk, des QQistes et de Phaneuf permet de cerner les nouveaux modèles compris dans l'art contemporain. En effet, l'esthétique contemporaine relève dorénavant d'un classement basé sur la position culturelle de l'objet d'art, une organisation qui est bien entendu assurée par les intervenants du régime. Ce classement esthétique s'appuie le plus souvent sur la quantité et la qualité des références visibles dans l'œuvre et compréhensibles par l'élite culturelle. Ainsi, ce nouveau modèle esthétique transforme le sens des appropriations et des manipulations historiques dans la mesure où elles répondent plus à un besoin par l'artiste de se positionner dans l'histoire de l'art qu'à une attitude subversive, comme il fût le cas au début de la pratique appropriative autour des années 1980. De plus, la réalisation de cette esthétique marque la fin de l'identité naturelle dans l'histoire, puisque les objectifs de célébrité et de visibilité médiatique de la pratique esthétique contemporaine participent à l'émancipation de nouvelles identités culturelles. L'histoire de l'art passe donc du récit relativement objectif accumulant les héros de l'histoire au récit de la construction de ces héros en vue de passer à

---

[20] *Ibid.*, p. 125,

l'histoire. Dans ce contexte, le rôle de l'artiste est inévitablement appelé à s'ajuster au régime. Déchiré entre ses ambitions subversives et son besoin de reconnaissance du régime pour exister, l'artiste doit apprendre à faire de ses critiques du système des manifestations qui sont toujours acceptables par le régime tout en conservant une certaine crédibilité subversive. En fait, la position de l'artiste dans le régime contemporain est d'autant plus fragile et incertaine que la survie de la subversion en art contemporain repose sur lui. Si l'ironie d'une pratique contemporaine qui parvient à pointer ce malaise tout en s'appuyant sur le malentendu volontaire d'une subversion admise par le système dominant peut sembler justement subversive, il est incontestable, dans la mesure où rien n'est fait pour dissiper ce paradoxe, qu'il y a aussi toutes les chances pour que la subversion s'essouffle jusqu'à la disparition à trop vouloir faire partie du régime contemporain.

Chapitre 4
LES CROYANCES CONTEMPORAINES

4.1 Une révision éthique du concept esthétique

4.1.1 La situation esthétique et ses limites

La situation contemporaine de l'art est particulière en ce sens où la pratique subversive se doit, pour exister, de collaborer avec le système dominant qu'elle critique. Alors que certains[1] définissent cette situation spécifique à l'art contemporain comme une crise, nous l'analysons tel un déplacement de la croyance en l'art et en son principe déstructurant[2]. L'art contemporain ne répond plus à une volonté de puissance, c'est-à-dire que les significations qu'il produit ne sont pas destinées à être renversées avant de s'établir en fait. Au contraire, les significations produites par l'art contemporain s'alignent sur la hiérarchie des valeurs culturelles du régime. En fait, la croyance en un art agissant comme facteur de désorganisation des systèmes établis s'effondre avec l'affirmation d'une pratique contemporaine au service des attentes du régime et laisse place à un malaise. Cependant, un malaise n'est pas une fin en soi pour l'art, au contraire, il est nécessaire de rétablir la croyance en la pratique artistique contemporaine pour qu'elle puisse survivre dans le temps. En réalité, le fonctionnement actuel du régime s'appuie encore sur une croyance en l'esthétique, en l'histoire de l'art et en la subversion, même si elle a subi de sérieuses modifications. Ainsi, à la lumière de l'examen des transformations engendrées par le régime contemporain, nous évaluerons comment la croyance en l'avenir de la pratique artistique contemporaine peut persister.

La théorie esthétique classique, c'est-à-dire celle construite à partir de la notion du Beau, a subi une violente remise en question de son rôle et de ses limites avec le ready-made. En fait, l'impact de l'œuvre de Duchamp consiste d'abord en la

[1] Voir MICHAUD, Yves, *La crise de l'art contemporain*, 305 p.
[2] Voir VATTIMO, Gianni, « La volonté de puissance en tant qu'art », p. 101-125.

réussite de faire admettre un objet comme étant de l'art en l'absence de considérations de goût et de beau, puis, en la démonstration « que l'esthétique n'est en fait pas une propriété essentielle ou définitoire de l'art[3] ». En d'autres termes, l'attribution du statut « d'objet d'art » au ready-made met en évidence la nécessité d'une révision de la théorie esthétique pour qu'elle conserve une certaine utilité en matière d'art, selon les termes de Danto[4], d'après la fin de l'art, soit d'art post-ready-made. En effet, l'apparition du ready-made a bouleversé la situation et les conditions de la réflexion esthétique, elle la confronte à ses limites en ce sens où la forme artistique du ready-made ne s'intègre pas à l'histoire formelle de l'art déjà existante. Ainsi, pour remettre en relation la réflexion esthétique avec la forme du ready-made et de ses réappropriations contemporaines, il faut revoir l'esthétique comme discipline à la lumière des changements imposés à la pratique artistique depuis Duchamp. L'esthétique n'est pas tout simplement morte avec le ready-made, mais avec la réappropriation des procédures duchampiennes elle a essuyé un sérieux déplacement; de trait définitoire de l'art, elle est devenue une forme de cas spécial au sein d'un nouveau chaos formel. En réalité, l'esthétique contemporaine se revendiquant de la rupture de Duchamp se rattache au caractère spectaculaire de l'œuvre, elle participe au même processus de communication, elle relève de l'apparition spontanée attirant le spectateur et sert le plus souvent de référence aux discours autour de l'œuvre.

Le caractère de l'esthétique contemporaine semble donc confus, du moins il n'est pas entendu entre les intervenants du régime qui peuvent chacun prétendre à l'universalité de leur propre conception de l'esthétique. La réflexion esthétique se multiplie alors dans un certain trouble où chaque œuvre ou intervenant exerce une position esthétique singulière. Le risque est que cette diversité s'amplifie au point qu'il n'existe même plus le minimum d'entente permettant autant des accords et des

---

[3] DANTO, Arthur, *L'art contemporain et la clôture de l'histoire*, p. 172.
[4] *Ibid.*, p. 147.

emprunts que des conflits, c'est-à-dire que la réflexion esthétique en arrive à se dissoudre dans un méandre d'opinions. Néanmoins, la confusion et la diversité esthétiques renseignent sur un aspect important de la situation contemporaine : « il n'y a pas plus d'art en général que de conduites ou de sentiments esthétiques en général[5] », d'où l'apparition d'un nouveau modèle de classement esthétique, voire inesthétique, puisqu'il est basé sur la position culturelle de l'objet et non sur ses propriétés esthétiques. L'intervention de critères inesthétiques dans l'assignation des titres « d'art », de « pas-encore-art » et de « non-art[6] » remet en question le rôle de l'esthétique en brisant ses frontières, voire en banalisant les liens unissant l'art au non-art et au discours sur l'art. Ainsi, la pratique contemporaine signale la fin de la croyance en l'essence immuable de l'œuvre d'art, ses jeux autour de l'appropriation, du détournement idéologique et des positions culturelles exposent plutôt l'importance d'une « essence historique qui dépend des transformations sociales[7] » et qui ne relève en rien de l'esthétique. Pourtant, cette prise de conscience de l'indécidabilité de l'art esquisse le profil d'un caractère esthétique propre à l'art contemporain : l'absence de croyance en sa distinction esthétique, comme si la fin du Beau classique interdit l'existence d'un Beau postmoderne. À défaut de véritablement suggérer de nouveaux paramètres pour une histoire formelle plus près des problématiques du ready-made, la pratique artistique contemporaine fait état d'une réflexion sur les limites de l'esthétique sans en considérer les ouvertures. Toutefois, le jeu « sur la limitation de ses pouvoirs et l'incertitude même de ses effets[8] » sert aussi à la définition d'une esthétique contemporaine, en ce sens où la remise en question récurrente de l'esthétique peut faire figure de modèle esthétique particulier à l'art contemporain et original puisqu'il ne croit pas en sa propre existence. En somme, la situation esthétique

---

[5] RANCIÈRE, Jacques, *Malaise dans l'esthétique*, p. 15.
[6] Expressions tirées d'*Ibid.*, p. 116.
[7] MICHAUD, Yves, *L'art à l'état gazeux*, p. 112.
[8] RANCIÈRE, Jacques, *Malaise dans l'esthétique*, p. 84.

contemporaine s'impose comme le nom d'une confusion dont l'organisation parvient à identifier « les objets, les modes d'expérience et les formes de pensée de l'art[9] », mais dont l'absence de croyance en son propre esthétique la condamne à manquer la singularité de sa pratique.

4.1.2 La croyance esthétique contemporaine

La situation esthétique contemporaine s'avère symptomatique de la mort non résolue du Beau. « On ne se débarrasse pas d'un mort en s'en repaissant avec délice. On le couvre de terre dans une fosse – et on continue de vivre[10] ». Autrement dit, il est impératif pour rétablir la croyance en une singularité esthétique contemporaine de reformuler un modèle esthétique à partir des nouveaux paramètres conceptuels introduits par le ready-made. En fait, en se réappropriant les procédures duchampiennes, la pratique contemporaine ne pose plus l'œuvre d'art en tant que témoignage sur l'art, mais elle insiste plus spécifiquement sur l'être humain, le créateur de l'œuvre. En ce sens, il est intéressant de souligner comment les cas de Turk, des QQistes et de Phaneuf utilisent l'œuvre pour révéler et étudier leur propre historicité et illustrent justement de quelle façon l'œuvre contemporaine, libérée des dictats du Beau, s'impose d'autant plus comme document historique. En fait, pour réhabiliter l'esthétique de manière à ce qu'elle soit utile pour l'art après la fin de l'art, il faut intégrer l'histoire formelle « dans un processus historique où n'interviennent pas seulement les œuvres, mais aussi les hommes[11] ». Dans une autre perspective, restaurer la croyance en l'esthétique consiste à revoir le concept en dépassant l'esthétique des œuvres pour évaluer l'esthétique des attitudes.

En regard de la nécessité de ce nouveau modèle esthétique fondé sur les attitudes, il est clair que le régime fera face à des transformations quant à son influence sur les œuvres. À prime abord, au sein d'une esthétique des attitudes, le discours, d'où

---

[9] *Ibid.*, p. 12.
[10] ONFRAY, Michel, *Archéologie du présent*, p. 121.
[11] BELTING, Hans, *L'histoire de l'art est-elle finie?*, p. 44.

qu'il provienne, ne possède pas le même pouvoir significatif et éducatif. En effet, dans une esthétique des attitudes, « l'ironie et l'humour enseignent mieux que le discours docte[12] ». Les attitudes esthétiques ne sont en fait que des sensibilités, voire des individualités, mises en œuvre et qui n'exigent pas particulièrement l'intervention de la machine à fabriquer des significations du régime pour avoir du sens. L'œuvre comprise à travers le modèle esthétique des attitudes montre d'entrée de jeu l'accomplissement et le passage à l'acte de l'artiste, elle témoigne de la particularité et de la production d'une identité. Ainsi, contrairement à la logique du consentement esthétique du régime qui contrôle et favorise la duplication des œuvres, l'esthétique des attitudes ne s'intéresse qu'aux identités singulières qui se construisent et s'imposent selon leur propre morale. Elle cherche l'unicité, pas l'assentiment. La possibilité d'une esthétique des attitudes repose surtout sur la pratique artistique de la vie quotidienne, comprise, par exemple, chez Turk, les QQistes et Phaneuf comme un exercice d'existence. La pratique contemporaine vise l'incarnation de l'identité de l'artiste, en d'autres termes, le vouloir de l'artiste est le principal instrument de l'opération artistique, et c'est dans ce désir abouti de transfigurer la vie qu'elle incarne la possibilité d'un modèle esthétique fondé sur les attitudes.

Le régime contemporain a introduit « l'œuvre ouverte [dont la] nature suppose qu'elle est nouvelle à chaque considération dont elle fait l'objet. Jamais terminé, toujours en mouvement, obéissant à sans cesse plus de sollicitations[13] », le sens de l'œuvre ne se fige pas dans son parcours à l'intérieur des institutions du régime. Cependant, une esthétique des attitudes tend à modifier les propriétés de l'objet d'art et ainsi à limiter les excès du discours à son sujet. Être une chose de l'art réfère non plus « à une distinction parmi les modes du faire, mais à une distinction

[12] ONFRAY, Michel, *Archéologie du présent*, p. 81.
[13] ONFRAY, Michel, *La sculpture de soi*, p. 111.

parmi les modes d'être[14] », autrement dit, le discours ne peut se contenter de spéculer sur l'identité et le sens de l'objet, il doit plutôt s'exercer comme une rencontre avec l'Autre. La révolution autorisée par l'esthétique des attitudes permet que l'on pose la singularité d'un être en objet esthétique, soit les attitudes qui deviennent formes[15], et consent alors à accomplir une jonction entre l'esthétique et l'éthique qui transforme le rapport entre l'art et le discours. Faire des attitudes une œuvre d'art présume une détermination éthique, que ce soit dans l'instrumentalisation de la volonté ou dans la matérialisation de l'existence, il n'y a pas d'objet d'art sans décision de structurer une esthétique de l'être, voire une éthique de la forme qui met l'accent sur la notion d'échange entre l'objet d'art et la volonté de l'artiste. En effet, l'esthétique des attitudes oblige le jugement critique et le discours à revoir le fond de leur activité comme un rendez-vous avec l'Autre et donc à intégrer une part d'éthique à leur pratique. Or, la structure de ce nouveau rapport entre l'objet d'art et le discours aboutit « à une sorte de pluralisme inédit, se réalisant de manière plus précise à travers un éventail largement ouvert de médias artistiques favorisant du même coup l'apparition d'un éventail largement ouvert de motivations artistiques[16] », qui, en somme, ne facilite pas le rétablissement de la croyance en art, pas plus qu'il ne restitue la forme subversive.

En fait, l'entreprise d'une esthétique des attitudes « suppose l'affirmation de valeurs utiles et la négation du nihilisme qui travaille l'art contemporain[17] » au sein du régime, elle contraint à retrouver le sens du présent. En d'autres termes, la survie de la croyance en art et de la possibilité subversive passent par la distinction éthique et esthétique de l'œuvre au présent. L'œuvre de l'esthétique des attitudes doit signifier

---

[14] RANCIÈRE, Jacques, *Malaise dans l'esthétique*, p. 44.

[15] Le sens de l'expression se réfère à l'idée d'une esthétique des attitudes, soit l'esthétisation des attitudes, et se distingue donc de l'exposition *When Attitudes Become Form* présentée en 1969 par Harald Szeeman se concentrant spécifiquement sur la pratique conceptuelle.

[16] DANTO, Arthur, *L'art contemporain et la clôture de l'histoire*, p. 218.

[17] Les valeurs « utiles » sont, au sens d'Onfray, les valeurs qui mettent en œuvre l'individualité en fonction d'un idéal esthétique anti-platonicien. Voir ONFRAY, Michel, *Archéologie du présent*, p. 67.

seule, sans décodage spécifique, son sens ne doit pas s'appuyer sur le discours pour être, mais plutôt s'enrichir de la rencontre avec lui pour définir un certain présent de l'art et de la réflexion esthétique. La croyance en l'art et sa portée subversive repose donc sur « la rematérialisation des contenus utiles et nécessaires pour les échanges[18] », « la valeur d'une œuvre ne se mesure pas au nombre de ces références obligées[19] », mais à partir du lien que parvient à façonner l'artiste avec la culture. L'esthétique des attitudes peut rétablir la croyance dans l'art tant qu'elle résiste au pluralisme nihiliste, soit l'expression unilatérale et outrancière du *moi* sans objectif esthétique ou éthique, car la croyance esthétique contemporaine désire avant tout un retour du dialogue entre l'objet d'art et son spectateur.

4.2 Une révision des clôtures de l'histoire de l'art

4.2.1 La situation historique et ses limites

L'identification de l'art repose d'emblée sur un regard et une pensée à partir d'un processus complexe de différenciation qui suppose aussi l'implication d'un autre élément pour que l'objet compte comme de l'art, c'est-à-dire l'histoire. En ce sens, l'histoire de l'art et les historiens ne souffrent pas d'une remise en question de leur croyance en l'art, au contraire, par leur implication directe dans son processus d'identification, ils croient en l'art comme en une nécessité quasi naturelle. Cependant, le projet de l'histoire de l'art consiste trop souvent en une façon de comprendre l'art, son activité transforme « une conception de l'art élaborée à partir des œuvres en élément d'une explication historique indépendante des œuvres mais que les œuvres reflètent[20] ». Alors, de par cette application autour d'une vérité relative fondée sur une analyse par filières d'influences ou par classes d'affinités, c'est plutôt la croyance en la pratique de l'histoire de l'art qui est sensibilisée par le régime contemporain. En effet, avec le régime contemporain, les activités de la

---

[18] *Ibid.*, p. 103.
[19] *Ibidem.*
[20] BELTING, Hans, *L'histoire de l'art est-elle finie?*, p. 16.

critique et de l'histoire de l'art se sont particulièrement rapprochées, leur participation commune à l'édification de la signification de l'œuvre fait passer le plus souvent l'historien pour un critique tardif. Or, bien que chacune de ces disciplines tentent de définir la réalité de l'art selon des objectifs différents, « l'historien d'art se trouve [tout de même] en face d'une controverse méthodologique[21] » due à son implication dans la création du sens de l'œuvre, mais aussi à son absence d'ajustement au contexte de l'art après la fin de l'art. Comme Onfray le souligne, les historiens abordent l'histoire de l'art après Duchamp avec des instruments et des pensées périmés, pire, ils rassemblent « sous la seule rubrique de *l'art contemporain*[22] » des productions artistiques tout aussi diversifiées qu'inclassables dans les conditions du régime. Le régime contemporain invite au changement permanent de sens de l'œuvre, son mode de fonctionnement et d'appréhension permet la réévaluation constante des significations, puisque chaque intervenant du système, en interprétant l'objet d'art, se l'approprie à nouveau. Autrement dit, le régime représente une dure prise de conscience pour l'histoire de l'art et la croyance en son activité, il marque « la fin d'une représentation[23] ». Par contre, « la fin de cette représentation n'est pas la fin de l'activité représentée[24] », elle engendre seulement une certaine désorientation de la pratique de l'histoire de l'art.

L'esthétique des attitudes modifie l'essence de l'histoire de l'art dans la mesure où son exercice ne répond plus au récit historique d'une suite de chefs-d'œuvre et de styles, mais bien à une succession de modes de pensée évoquant des répertoires de formes et de fonctions artistiques toujours différentes. Ainsi, la division du travail entre la pratique artistique d'un côté et l'histoire de l'art de l'autre s'effondre, car l'art de l'esthétique des attitudes prend la forme d'un discours à part entière, il

---

[21] *Ibid.*, p. 36.
[22] ONFRAY, Michel, *Archéologie du présent*, p. 6.
[23] MICHAUD, Yves, *La crise de l'art contemporain*, p. 217.
[24] *Ibidem*.

façonne son propre récit. « Le problème de l'histoire ne réside donc pas dans l'arbitraire du sens qu'elle impose aux faits : elle ne peut éviter de le faire[25] », il est dans les limites qu'elle impose à ses interprétations au nom de la cohérence du récit historique. À la lumière des pratiques de Turk, des QQistes et de Phaneuf et de l'esthétique des attitudes, une nouvelle manière d'interpréter le récit historique s'impose, les artistes, tel que l'a aussi noté Éric Michaud, ne placent plus leurs œuvres sous le couvert du récit historique officiel de telle sorte que, « du statut de *témoins*, elles passent à celui d'*acteurs* de l'histoire[26] ». Il est clair alors que l'histoire de l'art qui prétend rendre compte des œuvres par les textes et les discours traditionnels se condamne, non seulement à reproduire et à propager un modèle périmé, mais à ignorer la nouvelle réalité historique de la pratique contemporaine. Particulièrement lorsqu'il s'exerce à l'intérieur du régime contemporain, l'historien ne peut plus ignorer l'inévitable part d'interprétation de sa discipline, ses sélections et ses critères sont autant des interventions dans l'histoire que son propre discours sur l'œuvre. Cette prise de conscience obligée par la pratique artistique contemporaine interdit l'illusion d'une *réalité* historique et affecte la croyance en l'histoire de l'art. « Toutes les formes de la représentation imagée construisent leur propre réalité par transfiguration[27] », elles transfigurent, déchiffrent et rendent visible des systèmes symboliques, et cette sorte de construction historique atteint son terme avec l'art contemporain qui renonce à lui accorder de la crédibilité. Certes, des lectures pluralistes de l'histoire de l'art sont encore possibles, « ne serait-ce que parce que l'histoire vaut aussi la peine d'être racontée du point de vue des dominés ou des vaincus[28] », mais le concept même d'histoire de l'art, et les attentes envers elle, ne sont pas moins touchés. L'histoire demeure, selon les termes

[25] BOURDIL, Pierre-Yves, « Introduction », *Seconde considération intempestive*, p. 21.
[26] MICHAUD, Éric, *Histoire de l'art. Une discipline à ses frontières*, p. 120.
[27] *Ibid.*, p. 120.
[28] MICHAUD, Yves, *La crise de l'art contemporain*, p. 247-248.

de Nietzsche une « théologie masquée[29] », cependant l'utopie, voire la croyance la concernant, est morte tout en emportant avec elle une certaine représentation de l'art.

4.2.2 Les possibilités contemporaines de l'histoire de l'art

Symptôme du déplacement de la croyance en l'esthétique, l'histoire de l'art fait face à une crise de sa représentation de l'art et de la représentation de sa fonction. Il y a une véritable exigence d'une révolution des croyances en matière d'art, mais l'histoire de l'art n'est pas appelée à s'y opposer, ni à l'accompagner, la révolution se fait sans elle. Alors que l'utopie de l'histoire de l'art est morte, il convient d'admettre qu'il serait inutile pour l'art d'après la fin de l'art de la ressusciter. En fait, c'est la finalité pratique des connaissances qui en fait la valeur et dans la mesure où la croyance même en la discipline de l'histoire de l'art est remise en question, il y a peu de chance que les connaissances de l'histoire de l'art traditionnelle soient d'une quelconque utilité pour l'art après la fin de l'art. Autrement dit, la situation artistique contemporaine exige une tout autre forme d'histoire de l'art.

Les solutions les plus extrêmes consistent à affirmer qu'il est nécessaire de définitivement briser les frontières qui délimitent la pratique des différents intervenants du régime[30], soit l'historien, le critique et l'artiste. Les historiens doivent reconnaître qu'ils sont face à des problèmes nouveaux et que, non seulement, leurs certitudes de connaisseur ne leur sont d'aucun recours, mais que même l'histoire sociale ne parvient pas plus à préserver leur raison d'être pour l'art après la fin de l'art. Ainsi, il serait possible, mais aussi bénéfique pour la création d'une nouvelle croyance en l'histoire de l'art, que l'historien se rapproche définitivement du critique afin qu'émerge une histoire de l'art critique. Avec le

[29] NIETZSCHE, Friedrich, *Seconde considération intempestive*, p. 145.
[30] Voir BELTING, Hans, *L'histoire de l'art est-elle finie?*, p. 81.

régime contemporain, il est clair que les faits ne suffisent plus, il faut leur créer un sens, dans un contexte où l'histoire de l'art est critique, l'exigence serait de « rompre avec le passé[31] » lors de l'interprétation des faits. L'historien devra s'exécuter de la même façon que le critique en « préférant la séduction des choses à leur inutile vérité objective[32] » et en identifiant autant la signification que le mode de représentation de l'œuvre. La situation pluraliste de l'art contemporain invite à une histoire de l'art critique qui justement ne dépende pas d'un récit historique, mais qui, au contraire, aborde chaque œuvre selon ses propres termes. Ainsi, la tâche de l'historien-critique serait aussi de produire un lien entre l'artiste et la culture, voire le présent dans lequel il évolue, mais sans « sacrifier la figure de l'artiste au profit de l'esthète amateur des positions spectaculaires[33] ». La situation contemporaine comporte de nouvelles circonstances et de nouvelles possibilités qui invitent à reprendre le récit de l'histoire de l'art, mais aussi à éviter les écueils du jeu de popularité effectif au sein du régime. Les conceptions traditionnelles de l'histoire de l'art procèdent de manière à considérer seulement les types d'art qui sont pertinents à la poursuite du récit historique, les autres, sans intérêt, « se situent, selon l'expression d'Hegel, « en dehors de la clôture de l'histoire[34] ». Cependant, l'esthétique des attitudes court-circuite les clôtures historiques et fait des héros de qui sait manipuler les outils de l'histoire. Il est alors évident que l'histoire de l'art n'est pas terminée comme discipline, puisqu'elle sert encore, de manière détournée, dans le contexte contemporain à la production artistique, par contre, « sous certaines de ses formes et de ses méthodes, c'est probablement une discipline épuisée[35] ».

La situation contemporaine est en quelque sorte le stade final, la conclusion du processus historique traditionnel, elle révèle et remet en question la structure de ce

---

[31] BOURDIL, Pierre-Yves, « Introduction », *Seconde considération intempestive*, p. 30.
[32] *Ibid.*, p. 43.
[33] ONFRAY, Michel, *La sculpture de soi*, p. 76.
[34] DANTO, Arthur, *L'art contemporain et la clôture de l'histoire*, p. 57.
[35] BELTING, Hans, *L'histoire de l'art est-elle finie?*, p. 74.

processus dans la perspective d'une histoire de l'art critique. En fait, l'histoire critique correspond à la reconnaissance que le contexte contemporain marque la fin définitive du récit historique, qu'après lui il n'y aura pas d'étape ultérieure, car ce modèle historique a pris fin avec « la fin de l'art[36] ». Bien entendu, la fin du récit historique, ou, pour emprunter les termes de Danto, la période posthistorique[37], ne signifie pas la fin des contraintes historiques puisque le rapport à l'art se définit toujours en fonction de la position du spectateur dans le temps. En effet, la période posthistorique marque le terme d'une histoire à développement progressif et objectif, d'où la condition d'une histoire de l'art critique du présent qui assume sa subjectivité. L'art, autant celui d'avant que celui d'après la fin de l'art, possède une essence historique qui justement ne se révèle qu'à travers l'histoire, l'histoire de l'art ne peut donc pas tout simplement s'éteindre, elle doit renouer avec l'aspect « représentation » de sa pratique pour retrouver un sens dans le contexte contemporain. L'histoire de l'art n'est pas inutile tant qu'il est possible de s'en abstraire, de la réécrire dans une perspective critique pour donner un sens nouveau aux faits en s'inspirant de la pratique artistique contemporaine et de sa conscience de son historicité plutôt que « de se contenter d'une mémoration d'antiquaire[38] ».

Le point de vue historique autant que le point de vue non historique sont nécessaires au rétablissement d'une histoire de l'art utile dans le contexte contemporain. La possibilité d'une histoire de l'art critique permet d'unir aux effets de l'histoire les effets de l'art et alors faire de l'histoire de l'art un produit de l'art et non l'inverse. Cette perspective d'une histoire critique peut préserver les instincts déstructurants, soit subversifs, ou, au mieux, les éveiller malgré la structure étouffante du régime contemporain. En effet, travailler dans le présent, tel que le suppose l'activité d'un historien-critique, « contraint, à cause du manque de recul, à prendre des risques[39] »

---

[36] DANTO, Arthur, *L'art contemporain et la clôture de l'histoire*, p. 208.
[37] Voir *Ibid.*, p. 289-290.
[38] BOURDIL, Pierre-Yves, « Introduction », *Seconde considération intempestive*, p. 66.
[39] ONFRAY, Michel, *Archéologie du présent*, p. 120.

et produire l'histoire selon une vision, c'est-à-dire réaliser la représentation historique sur le modèle d'une « parole individuelle s'autorisant elle-même d'exister[40] ». L'esthétique des attitudes, où la souveraineté de l'individualité passe par l'expérimentation de son pouvoir sur le temps, fournit un exemple du rapport au temps que doit adopter l'histoire critique en ce sens où il s'agit pour l'historien-critique d'adhérer à une volonté individuelle qui ne soit redevable ni au passé et à sa nostalgie ni au futur et à ses illusions. Ainsi, l'écriture de l'histoire de l'art critique obéit à des intérêts et se transmet dans la langue de l'arbitraire, sans prétention de vérité, donc sans croyance envisageable autre que celle en l'art, cette proposition subjective et justifiée par des attentes que l'on tente de révéler est ce qu'on pourrait appeler l'histoire de l'art possible après la fin de l'histoire.

4.3 La réalité subversive

4.3.1 La situation subversive et ses limites

La mascarade à partir de la réappropriation du modèle duchampien n'a guère été qu'un écran de fumée masquant la mort lente de la subversion au sein du régime. La promesse d'émancipation esthétique par l'art contemporain s'est transformée, ou plutôt renversée, en une catastrophe éthique sans mémoire ni oubli. En effet, le modèle esthétique désengagé du régime contemporain dissout la pratique artistique subversive par l'exigence de spectaculaire qui atténue toute forme de signification résistante. La pratique contemporaine ainsi vidée de son sens se retrouve alors piégée dans les ruines fraîches de la clôture historique, perdue entre la nostalgie et les illusions, asphyxiée par une histoire de l'art trop vaste et trop présente. Dans cette situation apparemment sans issue, l'art perd de sa puissance et devient complètement socialisé, soumis à un idéal démocratique. Alors que la croyance en la force subversive et résistante de l'art s'évapore, l'artiste se redécouvre comme outil d'une certaine volonté de puissance. À défaut de pouvoir exposer,

---

[40] *Ibidem.*

conformément à l'utopie artistique, une pratique révolutionnaire, il s'intéresse à sa propre existence comme objet de culte et uniquement comme instrument du renouvellement de la croyance en l'art. Cependant, toute activité artistique contemporaine suppose un jeu entre l'artiste et le régime, un jeu dont les règles conduisent à l'usure des instincts subversifs. « Quoi qu'on fasse, les flux et reflux transforment les blocs de pierres aux arêtes effilées en galets polis[41] ». Autrement dit, malgré l'apparence de moyens radicaux et déconstructionnistes, les artistes œuvrant au sein du régime en viennent le plus souvent à des pratiques aux finalités on ne peut plus conservatrices, en ce sens où elles visent directement l'intégration au régime.

De façon définitive, l'art ne porte plus véritablement promesse de résistance et d'émancipation, la croyance en sa force subversive a pris une autre signification : elle n'est plus que « la réinscription indéfinie [...] de la soumission à la loi de l'Autre[42] », c'est-à-dire celle du régime. En fait, de la réappropriation incessante du modèle du ready-made jusqu'à l'atomisation des pratiques et des formes de l'art, soit la dissolution de l'objet d'art en discours, ces effets révèlent l'ampleur du renoncement de la pratique artistique à sa propre volonté de puissance. La désincarnation de la croyance en l'art contemporain correspond peut-être à la seule réponse possible à la structure du régime qui a asséché de sa capacité subversive l'activité artistique. Les limites de cette réponse sont bien entendu les mêmes qui cernent l'état de la subversion dans la pratique contemporaine, c'est-à-dire l'incarnation vide de sens d'un mythe dorénavant exclusivement producteur de spectacle.

---

[41] ONFRAY, Michel, *La sculpture de soi*, p. 171.
[42] RANCIÈRE, Jacques, *Malaise dans l'esthétique*, p. 141.

4.3.2 La croyance subversive contemporaine

Le régime contemporain, comme l'étrange complicité entre démocratie et culture, sont parvenus à accélérer l'extinction du pouvoir subversif de la création contemporaine. Ainsi, « peut-être suffirait-il donc de faire un simple pas de côté pour sortir de cette aporie qui ne voit d'autre issue à l'art que sa neutralisation par le "monde administré" ou sa coupable complicité avec lui[43] », en ce sens où il faudrait plutôt abuser de la suspension de pouvoir propre à l'état esthétique contemporain pour tenter une révolution nouvelle. En effet, les conditions d'une esthétique des attitudes autorisent, à défaut de bouleverser l'état du régime contemporain, à « une révolution des formes de l'existence sensible[44] ». La structure du régime contemporain exerce un pouvoir que l'activité de l'esthétique des attitudes ne peut pas s'approprier puisqu'elle se forme en son sein. Cependant, il est possible qu'elle neutralise par elle-même les formes par lequel le pouvoir du régime se dresse.

La loi du régime « accomplit la suppression conjointe de l'esthétique et de la politique[45] », alors que de son côté l'esthétique des attitudes oblige ce système à se plier à une autre loi : l'éthique. L'éthique doit se comprendre dans la conjoncture de l'art contemporain comme une réflexion critique sur les conséquences de la relation entre l'artiste et le régime contemporain, c'est-à-dire la révision des normes et des règles imposées dans ce système. Ce tournant éthique est possible par la nouvelle forme esthétique contemporaine qui parvient à rabaisser le pouvoir et la force du jugement, c'est-à-dire l'appréciation du régime, qui le définit comme art par le rapport à l'objet d'art qu'il impose. En effet, le passage de l'objet d'art à un exercice d'existence, soit l'expression sensible d'une individualité, transforme le rapport dominant/dominé entre le régime et la production artistique en une correspondance entre un Soi et un Autre, d'où l'émergence d'une dimension éthique dans l'art. Le régime et le discours n'ont plus le même ascendant sur le sens

---

[43] MICHAUD, Éric, *Histoire de l'art. Une discipline à ses frontières*, p. 27.
[44] RANCIÈRE, Jacques, *Malaise dans l'esthétique*, p. 133.
[45] *Ibid.*, p. 141.

de l'œuvre permettant alors le dessein d'une nouvelle croyance en l'art. Par contre, la radicalité de la loi éthique ne consent pas à l'utopie d'un art capable de promettre l'émancipation, la croyance qu'elle introduit ressemble à un constat d'un état de l'art et de ses contraintes. Dans un contexte où l'histoire de l'art après la fin de l'histoire est possible, il est clair que plus aucune pratique artistique, pas plus que l'actuel tournant éthique de l'art, ne pourra se poser comme une nécessité historique et donc que la croyance en le pouvoir subversif de l'art sera réorientée. Le mouvement attaqué par les possibilités contemporaines démontre que le propre de l'art, trop souvent compris comme une force subversive, a pris la forme d'une autre force. La nouvelle croyance se profile par la reconnaissance de la capacité de l'art à « recoder et à inverser les formes de pensée et les attitudes qui visaient hier à un changement politique ou artistique radical[46] » et par cette activité elle pose enfin la fin de l'exigence d'un propre artistique immuable, c'est-à-dire des croyances parasites et des « fixations obsessives[47] » de la croyance en l'art.

[46] *Ibid.*, p. 172.
[47] CAUQUELIN, Anne, *Petit traité d'art contemporain*, p. 50.

CONCLUSION

En somme, nous avons retracé le parcours, voire le déclin, de la croyance en la force subversive de l'art, c'est-à-dire comment cette croyance s'est dissoute au sein de la pratique artistique et du système contemporain. D'abord, la récupération partielle des problématiques imposées par le ready-made, soit la substitution du résultat, entendu comme étant l'œuvre d'art, par les procédures dans la pratique contemporaine a modifié le processus d'identification de l'art et, par extension, le système artistique. En effet, le rattrapage autour des procédures duchampiennes a révélé une importance nouvelle de l'artiste, en ce sens où c'est par son simple choix qu'il parvient à désigner l'art et ainsi le distinguer du non-art. Il a donc été nécessaire, pour satisfaire la croyance qu'il existe encore une activité qui s'appelle art, de faire intervenir le discours dans l'œuvre pour que celle-ci prenne du sens pour la croyance. Cependant, cette nouvelle collaboration entre le choix de l'artiste et l'intervention du discours a favorisé non seulement une certaine porosité des frontières qui définissaient les rôles des intervenants du système artistique, mais a aussi altéré la foi en l'art et ses capacités subversives. En fait, l'implication conjointe du critique, de l'historien d'art et de l'artiste dans la production de l'œuvre et de son sens marque la fin de l'illusion de l'autonomie de la pratique artistique et dévoile l'assujettissement de l'objet d'art au discours, lui-même monopolisé par le système artistique. « Les ready-made et leurs développements ont donc quelque peu bouleversé la donne à l'intérieur du site de l'art »[1], la collaboration entre les différents intervenants du système artistique dans l'élaboration et l'émergence d'une œuvre témoigne, dans un premier temps, de la sortie de l'art contemporain du cadre possible de la subversion, puis, dans un deuxième temps, de l'établissement d'un nouveau type de système artistique.

---

[1] CAUQUELIN, Anne, *Petit traité d'art contemporain*, p. 116.

Ce nouveau système se rapproche, par son élimination graduelle de l'autonomie de l'art exposé sous sa tutelle, d'une autocratie, c'est-à-dire d'un régime de l'art contemporain. Son activité influence et affecte différentes sphères du milieu artistique de manière à toujours encourager l'existence du régime et donc abolir toute possibilité subversive. D'entrée de jeu, le régime contemporain marque l'établissement d'un certain relativisme esthétique, en ce sens où il profite de la normalisation des procédures duchampiennes et de leur multiplication dans la pratique contemporaine pour atténuer leur force résistante. En effet, la prolifération d'œuvres similaires, se revendiquant inlassablement de la même inspiration du ready-made, met en marche une étrange approche de l'art, soit la distraction. Dans un univers de simulacres et de copies sur le thème d'une allégorie de Duchamp, attirer l'attention du spectateur devient un défi qu'une approche toujours plus subversive se propose de relever. La subversion dans l'état esthétique du régime contemporain n'est donc plus une démarche revendicatrice ou résistante, elle ne défend ni causes ni idéaux, mais fonde comme son seul objectif le spectacle, voire l'impact sensible le plus puissant pour se démarquer. D'ailleurs, cet univers d'esthétique de la récupération et de la réappropriation éclaire une nouvelle ère pour l'histoire de l'art, c'est-à-dire la fin de l'influence de l'impératif historique sur la création. L'ouverture sur la réappropriation des images passées de la pratique contemporaine, apparemment signe de liberté créatrice, s'avère être aussi un dur constat d'échec pour l'approche subversive. En vérité, la récupération des images ne s'effectue pas dans une perspective critique, au contraire, la pratique contemporaine cache son absence de sens subversif en se faisant le miroir des subversions passées. Ainsi, la croyance se trouve en quelque sorte réconfortée, mais la pratique artistique, particulièrement en se rattachant sans cesse à l'histoire de l'art, témoigne d'un malaise dans la mesure où ses réappropriations ne formulent aucune proposition d'avenir pour l'art contemporain. À cet égard, l'artiste entreprend une démarche singulière : devenir l'œuvre. Fort de la reconnaissance de

l'importance de ses choix dans le processus d'identification de l'art, l'artiste amorce une nouvelle approche artistique en rattachant sa production à son existence. Ce projet qui, à prime abord, ne se revendique pas d'une volonté subversive, redonne à tout le moins à la croyance l'espoir qu'un avenir est possible pour l'art contemporain par le biais de cette attitude esthétique. En fait, bien que cette démarche de l'artiste n'ait pour objectif que son émancipation individuelle dans le régime, soit, en d'autres termes, l'affirmation de sa servitude au système, il y a tout de même là l'illusion d'une ouverture à la résistance.

En effet, en faisant de son existence un objet d'art, l'artiste parvient à créer sa propre vérité et donc à se poser tel le porte-étendard de l'autonomie, très relative, de son existence artistique face au régime contemporain. L'examen des cas de Turk, des QQistes et de Phaneuf abonde dans ce sens. Le contrôle de leur mythe, ainsi que leurs attaques directes ou détournées au sujet du régime et de ses intervenants, ne visent que l'intégration, parfois par procuration ou tout simplement forcée, de leur individualité au sein du régime contemporain. Cette pratique relève bien d'une pointe de subversion, mais le sens résistant est contourné par ses objectifs, c'est-à-dire l'avancement personnel de l'artiste dans le milieu artistique. Néanmoins, cette approche permet de cerner l'émergence de nouveaux modèles propices au repositionnement de la croyance en l'art. Ainsi, l'activité artistique de Turk, des QQistes et de Phaneuf témoigne d'un nouveau classement esthétique qui, exempt de toute considération esthétique, s'appuie sur la position culturelle de l'objet d'art, c'est-à-dire à quel groupe culturel ou intellectuel il s'adresse, pour définir la qualité esthétique de son statut d'œuvre. Autrement dit, les appropriations effectuées par ces artistes sont un exercice d'usurpation d'un positionnement dans l'histoire de l'art. La multiplication des références se détache d'un objectif subversif pour permettre aux artistes qui les exploitent d'obtenir par procuration une certaine reconnaissance promise par le statut d'œuvre de l'élément approprié. Ce modèle esthétique issu de la démarche de ses artistes modifie aussi la valeur de l'identité

dans l'histoire de l'art. En effet, le jeu de visibilité à partir de l'appropriation et d'une subversion spectaculaire signe la fin de l'identité naturelle et marque l'émergence des identités culturelles, voire construites, dans l'histoire de l'art. En ce sens où ce sont les identités et leur habilité à produire des références à l'histoire qui, plus que les objets d'art, seront conservées dans l'histoire de l'art. Enfin, la pratique artistique de Turk, des QQistes et de Phaneuf illustre aussi la qualité du dilemme auquel sont soumis les artistes du régime contemporain. Autant le nouveau modèle esthétique que le nouveau rapport à l'histoire de l'art annoncés par l'activité de ces artistes exigent une certaine visibilité médiatique à laquelle ils ont accès par une approche subversive plus spectaculaire que sincèrement résistante. Cependant, leurs subversions, souvent comprises telles des critiques du régime, doivent toutefois être acceptées par ce même régime pour que l'artiste ait accès à la visibilité médiatique. Alors que l'artiste s'avère être le seul protagoniste du régime par lequel la croyance en la portée subversive de l'art puisse survivre, il se retrouve tout de même prisonnier d'un jeu d'existence et de pouvoir qui l'empêche de véritablement développer une approche subversive. Bien entendu, l'exploitation par ces artistes du malentendu volontaire autour du paradoxe d'une subversion licite, se prête à un certain cynisme qui, à tout le moins, parvient à donner l'illusion d'une attitude subversive de la part de ces artistes. Or, l'illusion ne peut suffire à entretenir la croyance en la puissance subversive de l'art, dans l'essoufflement prévisible d'une pratique artistique sans idéaux fondamentalement résistants, la croyance n'a pas d'autre alternative que de disparaître.

Enfin, la structure du régime interdit par son mode de fonctionnement toute possibilité de subversion et altère la qualité de la croyance en l'art contemporain, par contre, il est encore envisageable, voire bénéfique, de reformuler une croyance en l'art qui soit pertinente à l'exercice du régime contemporain. De prime abord, en réaction à l'esthétique des attitudes, il serait intéressant de viser la rematérialisation des contenus de l'art en fonction d'objectifs esthétiques et, surtout, utiles à la cause

de la croyance en l'art. Autrement dit, les attitudes esthétisées par la pratique contemporaine doivent s'orienter et se concrétiser de manière à signer la fin des procédures, références et concepts vides de sens afin de laisser moins de pouvoir au discours. En fait, l'esthétique des attitudes permet, en axant son activité vers le dialogue avec le spectateur, de recréer un lien entre l'art et la culture et alors de reprendre le contrôle de ses significations face au régime. Dans le même ordre, l'histoire de l'art devrait voir à diversifier ses points de vues, soit, non seulement accepter en son sein les perspectives historiques et non historiques, mais bien s'intéresser à l'objectif d'une histoire critique. À l'image de l'esthétique des attitudes, l'histoire de l'art est invitée à aller à la rencontre du présent et à s'exercer selon une volonté individuelle, telle la voix propre de l'historien. En d'autres termes, l'histoire pertinente à l'art contemporain requiert que la vérité historique et, plus particulièrement, les nécessités historiques ne soient plus d'aucune utilité en matière de croyance en l'art. En somme, ce que la reformulation d'une esthétique et d'une histoire de l'art propre et utile à la croyance en l'art contemporain révèle est cette nouvelle approche de l'art tel un exercice d'existence. Alors que l'esthétique, l'histoire et l'artiste s'individualisent autour de la pratique artistique, tels des paroles toujours uniques s'autorisant elle-même d'exister, l'art contemporain assiste au développement d'une dimension éthique. Dans la mesure où toutes ces individualités esthétiques, historiques ou artistiques s'imposent au régime dominant comme des voix qui ne recherchent pas le renversement, mais le dialogue entre un Soi et un Autre. Le régime contemporain se retrouve alors à négocier avec une approche éthique qui est peut-être la seule qui puisse agir avec lui, plutôt que de simplement réagir à lui, en suggérant une révision de ses normes et modèles. Cependant, l'approche éthique, celle qui semble la plus pertinente à la reformulation d'une croyance en l'art contemporain, signe définitivement la mort de l'utopie subversive. En effet, la croyance en une loi éthique régissant l'art contemporain n'exige pas de résistance ou de subversion pour viser la

désorganisation du système établi, elle s'intéresse plus à la communication qu'à la confrontation.

En conclusion, notre examen de l'état de la croyance subversive au sein du régime contemporain révèle particulièrement le recodage permanent possible de l'art contemporain. À cet égard, notre analyse ne s'impose pas comme une vérité, mais bien comme une autre parole individuelle dont l'existence répond à des attentes spécifiques que l'on désirait révéler. Comme celles des artistes étudiés, cette voix provient du milieu artistique, du régime contemporain, et en joue le jeu, c'est-à-dire que le regard qu'elle suggère est peut-être le produit d'une provocation sans pour autant faire figure de subversion, elle ne vise plus le public, mais les attentes de l'art lui-même. L'objectif des voix sans idéaux ni causes du régime contemporain est de jouer avec la croyance et ses expectatives, de transgresser ses attentes et ainsi de convoquer la déception. En fait, nous avons vu que la croyance en l'art et en son avenir n'est possible qu'à l'intérieur du croyant, soit l'artiste, qui pourtant n'accomplit pas ce rôle. Il est alors important de voir cette présente analyse non pas comme le simple testament de la croyance en la portée subversive de l'art, mais comme le témoin de l'accomplissement du glissement de la croyance en la subversion vers la déception de la croyance en l'art.



ANNEXES

APPENDICE A

Liste des œuvres de l'exposition *Les coefficients d'art*

DALÌ, Salvator, *Sans titre (Saint-Sébastien)*, gravure, eau forte sur papier, édition 46/250, 65 x 50 cm.
Coefficient d'art : 22,4378, breuvage suggéré : Sea Breeze.

HURTUBISE, Jacques, *Millie*, sérigraphie sur papier, édition 20/150, 1970, 50 x 50 cm.
Coefficient d'art : 18,3, breuvage suggéré : Orange Blossom

LA TERREUR, Céline B., *Charlie*, raton laveur et velours, 2001, 42 x 30 x 30 cm
Coefficient d'art : 22,4378, breuvage suggéré : Angels Tip

LA TERREUR, Céline B., *Buren*, acrylique et faux ongles sur bois, 2003, 30,5 x 35,5 cm.
Coefficient d'art : 100, breuvage suggéré : Pink Lady

LA TERREUR, Céline B., *Gore*, acrylique sur bois, 2004, 40,6 x 61 cm.
Coefficient d'art : 70 170 170,1701, breuvage suggéré : Black Russian

LEMOYNE, Serge, *Le Masque (Ken Dryden)*, sérigraphie sur papier, édition 7/35, 1978, 50 x 70 cm.
Coefficient d'art : 29, breuvage suggéré : Vodka

NACCACHE, Ziad, *Sans-titre (éclairs)*, acrylique et huile sur toile, 2004, 183 x 183 cm.
Coefficient d'art : 3, breuvage suggéré : Alexander

NACCACHE, Ziad, *Sans-titre (jardin)*, Encre, aquarelle et impression numérique sur papier, 2004, 14 x 14,5 cm.
Coefficient d'art : 2176,1, breuvage suggéré : Cranberry Kiss

PHANEUF, Marc-Antoine K., *Cabaret voltaire*, ruban gommé et plastique, 2003, 30,4 x 41,4 x 1,7 cm.
Coefficient d'art : 4141, breuvage suggéré : Salty Dog

PHANEUF, Marc-Antoine K., *Bauhaus*, téflon, 2004, 26 x 26 x 4,1 cm.
Coefficient d'art : 0,00180003, breuvage suggéré : Screwdriver

PHANEUF, Marc-Antoine K., *Monkeywhore*, styromousse, acrylique et tissus, 2003, 74 x 92 x 21 cm.
Coefficient d'art : 5π, breuvage suggéré : White Russian

PICASSO, Pablo, *Corrida Vallauris*, lithographie sur papier, 1956, 27 x 20 cm.
Coefficient d'art : 173,2, breuvage suggéré : Gin

APPENDICE B

Liste des œuvres pour *Les coefficients d'art public*

BUREN, Daniel, *Neuf couleurs au vent*, tissus, 1984, drapeaux : 9 x 3 m, mât : 15,24 m.
Place Urbain-Baudreau-Graveline
Coefficient d'art : 3,7

CHARNEY, Melvin, *Gratte-ciel, cascades d'eau / rues, ruisseaux... une construction (tour à l'ouest)*, béton, granit et acier inoxydable, 1989-1992, 15 à 17 m.
Place Émilie-Gamelin (Square Berri)
Coefficient d'art : 122,1

CHARNEY, Melvin, *Gratte-ciel, cascades d'eau / rues, ruisseaux... une construction (tour centrale)*, Béton, granit et acier inoxydable, 1989-1992, 15 à 17 m.
Place Émilie-Gamelin (Square Berri)
Coefficient d'art : 122

CHARNEY, Melvin, *Gratte-ciel, cascades d'eau / rues, ruisseaux... une construction (tour à l'est)*, béton, granit et acier inoxydable, 1989-1992, 15 à 17 m.
Place Émilie-Gamelin (Square Berri)
Coefficient d'art : 933,3337

DAUDELIN, Charles, *Mastodo*, béton moulé et acier, 1975, 3 x 5 x 15 m.
Square Viger
Coefficient d'art : 19472604,008

GOULET, Michel, *Les leçons singulières (deuxième partie)*, bronze et acier inoxydable, 1991, table : 30 x 250 x 250 cm, chaises : 89 cm.
Parc Lafontaine, belvédère Léo-Ayotte
Coefficient d'art : Chaises : 0,000822222...
Table : 4,12091

HÉBERT, Louis-Philippe, *Monument à Octave Crémazie*, bronze et granit, 1906, 5 m.
Carré Saint-Louis
Coefficient d'art : 12000π

LALIBERTÉ, Alfred, *Monument à Dollard des Ormeaux*, bronze, 1920, 2,9 m.
Parc Lafontaine
Coefficient d'art : 44,96

MASSON, Raymond, *La foule illuminée*, polyester stratifié avec traitement polyuréthane, 1985, 1,5 x 6 x 3 m.
Avenue McGill
Coefficient d'art : 1,768 x 10 (à la 23)

RIOPELLE, Jean-Paul, *La joute*, bronze, 1969-1970, 3,8 m.
Place Jean-Paul Riopelle
Coefficient d'art : 29,99

VAILLANCOURT, Armand, *Hommage au tiers-monde*, fonte coulée, 1967, 63 m.
Carré Saint-Louis
Coefficient d'art : 13849,637

VAILLANCOURT, Armand, *Pour le chien du Québec*, fonte coulée, 1965, 81 m.
Carré Saint-Louis
Coefficient d'art : 42,9

VAILLANCOURT, Armand, *Trinité*, fer et matériaux de ferraille, 1962, 89 m.
Carré Saint-Louis
Coefficient d'art : 74,6740674

VIVOT, Léa, *Le banc du secret*, bronze, 1989, 2 x 3 x 1 m.
Avenue McGill
Coefficient d'art : π (au carré)

APPENDICE C

Liste des citations pour *Balade au cœur de la vérité de l'art*

1. « En arts, comme en cuisine, il s'agit d'épaissir la sauce, afin qu'elle soit facilement malléable. »
THÉROUX, Shirley, *Le manger pour les dentiers féroces*, Paris, Hazan, 1999, p. 453.

2. « Art : Ensemble de moyens, de procédés réglés qui tendent à une certaine fin. »
Définition tirée du *Petit Robert*, édition de 1991

3. « Les arts visuels, pris dans un insoutenable marasme, ne sauront malheureusement jamais s'élever au niveau du King, de Notre King, Elvis Presley. »
BOIS, Yve-Alain, *King Cogne. L'idole d'un peuple. Suivi de « Le King est mort pour vos péchés »*, Paris, Grostas, 1981, p. 101.

4. « L'art est mort, vive le lard! »
Les QQistes

5. « L'art? Ça doit choquer! »
Guy Cogeval (directeur du Musée des Beaux-Arts de Montréal) dans ROUMANES, Jacques-Bernard et Bernard LÉVY, « Pierre Théberge, John Porter, Guy Cogeval. Profession : Directeurs de musée. Spécialité : Beaux-Arts », *Vie des Arts*, No. 194, Printemps 2004, p. 56-61, p. 57.

6. « Chaque fromage est une œuvre d'art »
Yannick Hachim dans JOHNSON, Richard, « Yannick Hachim : Chaque fromage est une œuvre d'art », *Journal de Montréal - Cahier Votre argent*, 22 mai 2004, p. 11.

7. « L'art doit toujours aller trop loin. »
Hubert Aquin

8. « Gauguin n'est qu'un romantique attardé. »
VAISSE, Pierre, « Du rôle de la réception dans l'histoire de l'art », *Histoire de l'art*, n° 35, octobre 1996, p. 3-8, p. 6.

9. « L'art c'est la santé »
Yves Klein

10. « Tex Lecor, ÇA c't'un artisse! »
Guy Aubin

11. Ne manquez pas les QQistes au centre d'art Amherst (1000, rue Amherst, Montréal) le 22 octobre 2005! Amenez votre cheptel.

12. « Espace gâché: n'importe quel endroit affublé d'art »
Andy Warhol

13. « Avant d'être un cheval de bataille, une femme nue ou une quelconque anecdote, une sculpture est essentiellement un amas de fientes de pigeons en un certain ordre assemblées. »
Maurice Denis.

14. « La culture, c'est ce qui reste quand on a tout dépensé. »
Gian Ansaldo

15. « L'art est quelque chose de plus profond que l'égout. »
CHALAS, Yves, « Du canular dans l'art contemporain et de son intérêt sociologique » dans *Du canular dans l'art et la littérature*, sous la dir. de Jean-Olivier Majastre et Alain Pessin, p.103-114, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 114.

16. En 2004, Armand Vaillancourt a été exposé à la *Biennale* Internationale de Montréal.

17. « Voilà une exposition de loin plus passionnante que ma dernière visite au musée de la plomberie. »
FRIED, Michael, « Massimo Guerrera : plus d'un tour dans son sac. », *TV Hebdo*, semaine du 28 octobre 2002, p. 6-7.

18. « L'art c'est facile. »
Les QQistes

19. « L'art c'est pas grave. »
Les QQistes

20. « L'art c'est l'élite. »
Les QQistes

21. « L'art n'est pas la solution à tous les maux. »
Jean-François Chevrier

22. « Si c'est pas baroque, c'est du toc! »
Big Ben, personnage du film *La Belle et la Bête* de Disney.

23. « Appréciez-vous la beauté, l'excitation et l'énergie de l'art canadien? »
Extrait d'une publicité de la revue *Canadian Art*

24. « L'art coûte 17,58$. »
Les QQistes

25. « Tabernacle! »
Roland Barthes

26. « Seul le regard averti de Nicolas Poussin peut comprendre la force ésotérique de mon œuvre. »
Nicolas Poussin

27. « Lorsque l'art entre dans une maison, la violence en sort. »
Fernando Botero

28. « Les grands plaisirs, dans tous les arts, ne sont que pour les connaisseurs. »
Voltaire

29. « La vraie cuisine est une forme d'art. Un cadeau à partager. »
Oprah Winfrey, sur l'esthétique relationnelle. Extrait de *À la cuisine avec Rosie.*

30. « Si ça se vend, c'est de l'art ! »
Frank Lloyd Wright

31. « Un intellectuel est quelqu'un qui regarde une saucisse et pense à Picasso. »
Alan Patrick Herbert

32. « Le mauvais goût fait passer le temps plus vite. »
Andy Warhol

33. « Quand on y songe, les grands magasins sont un peu comme des musées. »
Andy Warhol

34. Ci-gît Muriel Millard.

35. « Seize pourcent de ce que je dis est réellement sérieux ; le reste, c'est de l'histoire de l'art! »
Geroges Didi-Huberman

36. « Dans cette ère encore très vague de l'après-postmodernité, l'art se doit d'être brun – comme la sauce. »
Michel Foucault

37. « Je fais de l'art, parce que c'est un sale boulot que quelqu'un doit faire! »
Catherine Bolduc

38. Pour plus de détails sur la Manifestation Internationale d'art de QQuébec
1-800-BOB-ROSS | www.bobross.com

39. « L'art abstrait est fait par des gens qui n'ont pas de talent, vendu par des escrocs et acheté par des ignares. »
Al Capp

40. « Tout ce que l'Homme fait est Art. »
Iégor de Saint-Hippolyte.

APPENDICE D

Liste des éléments de l'happening *Le luxe du vernissage*

- Deux personnes de petites tailles (nains)
- Une mascotte
- Un homme transsexuel déguisé en lapine en latex rose
- Une grande brulée en tenue de soirée
- Un itinérant
- Un caricaturiste qui réalisait au *air brush* des portraits des QQistes
- Un homme malpropre qui salissait les invités
- Une femme ayant pour objectif de draguer les hommes pour ensuite leur être intolérable
- Un dragueur chronique et envahissant
- Un critique qui manifestait à qui veut l'entendre que l'exposition était nulle
- Un professeur de conditionnement physique qui donnait des conseils aux gens
- Un politicien qui n'a fait que passer sa tête dans le cadre de porte puis est parti à la course
- Un magicien qui leur a posé un lapin
- Un gorille qui effectuait un *strip tease* tout en chantant un télégramme
- Un gâteau géant avec une danseuse qui en sort
- Buffet kitsch produit par les commissaires de l'événement
- Crème de menthe verte comme seul breuvage offert
- Un comptoir d'abonnement à la revue *Aventure Chasse et pêches* offrant gratuitement soixante numéros
- Fond musical de musique polka, soit une boucle de 90 secondes qui tourne à l'infini
- Des ballons, des confettis et des serpentins dispersés sur le sol

APPENDICE E

Liste des membres du collectif MAKPCA et leur tâche

Marc-Antoine K. Phaneuf
Président directeur général

Jean-François Proulx
Directeur d'image de marque et designer graphique officiel

Silvia Casas
Relationniste de presse

Sophie Desmarais
Actrice principale

FIGURE 1

TURK, Gavin, *Pop*, cire dans une vitrine de bois et de verre, 1993, 279 x 115 x 115 cm.



FIGURE 2

TURK, Gavin, *Che*, cire et vitrine, 1999, 280 x 114,2 x 114,2 cm.



FIGURE 3

TURK, Gavin, *The Death of Marat*, matériaux mixtes et vitrine, 1998, 200 x 250 x 170,2 cm.



FIGURE 4

TURK, Gavin, *Cave*, plaque de céramique, 1991, 49 cm de diamètre.





FIGURE 5

TURK, Gavin, *Gavin Turk's Bronze Roller*, bronze et vitrine, 1998, 150 x 59 x 46 cm.



FIGURE 6

TURK, Gavin, *Gavin Turk*, balles de polyester et peinture de polymère sur canevas, 1997, 153 x 213 cm.



FIGURE 7

TURK, Gavin, *One thousand, two hundred and thirty-four eggs*, coquilles d'oeufs sur canevas, 1997, 132 x 221 cm.

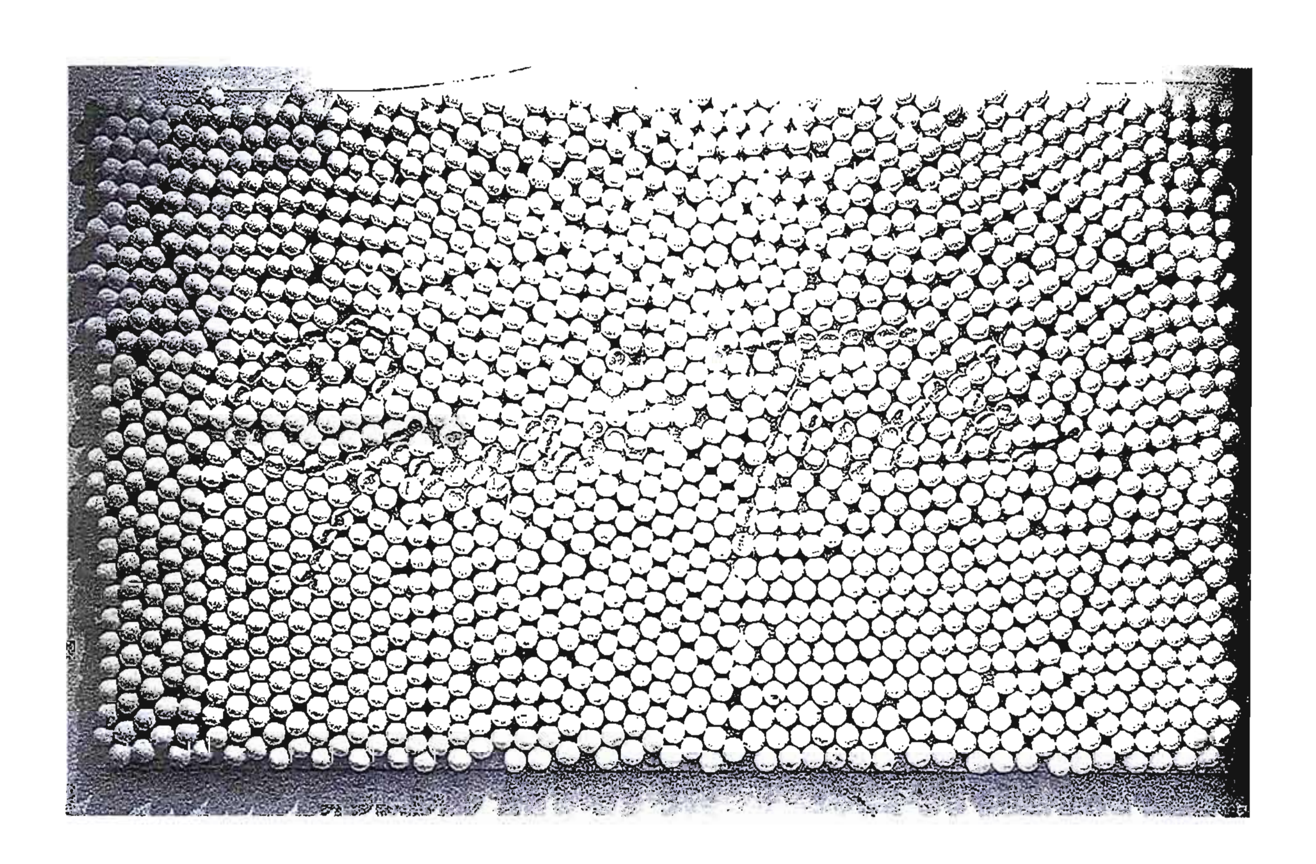


FIGURE 8

QQISTES, Les, *Les coefficients d'art*, installation, 2004, dimensions variables.





FIGURE 9

QQISTES, Les, *Les coefficients d'art public*, installation, 2004, dimensions variables.





FIGURE 10

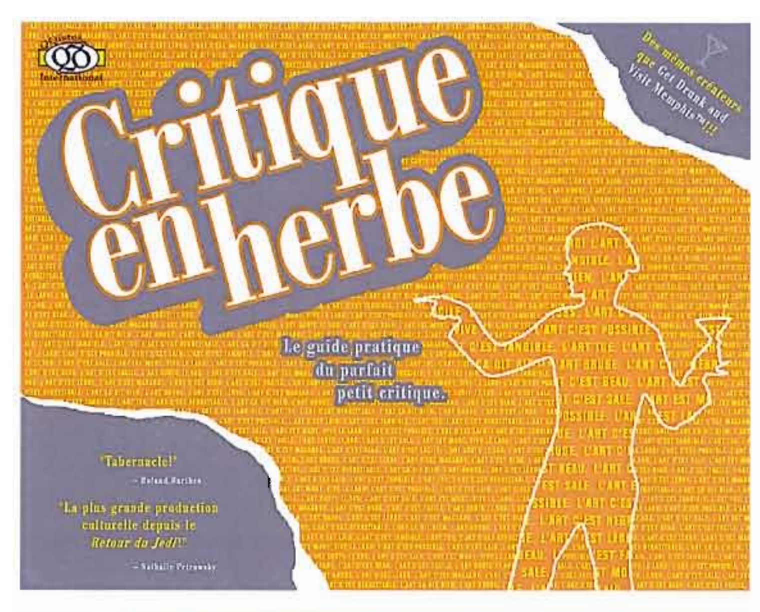
QQISTES, Les, *Conférence sur la Vérité de l'art*, performance, 7 octobre 2006, 35 minutes.



FIGURE 11

QQISTES, Les, *Critique en herbe*™, *le guide pratique du parfait petit critique*, installation comprenant : poster, vidéo promotionnelle et le jeu de société incluant : Tât'O'Maton (3), Palette (3), L'Olive (3), *Gli piccole porti della verita* (3), Test de destruction « Êtes-vous un bon visiteur de musée? » (200 feuilles à emporter), manuel d'instructions (3), 2004, dimensions variables.

Vues de la boîte de jeu.



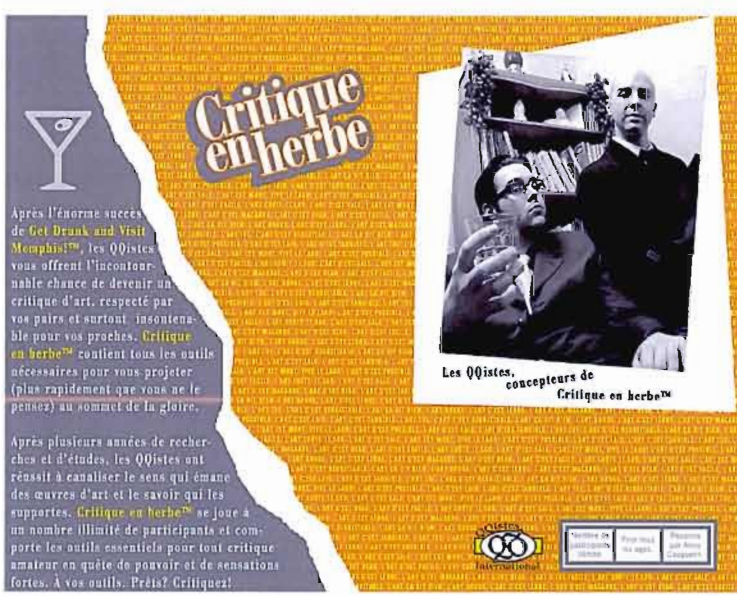


FIGURE 12

QQISTES, Les, *Critique en herbe™, le guide pratique du parfait petit critique*, installation comprenant : poster, vidéo promotionnelle et le jeu de société incluant : Tât'O'Maton (3), Palette (3), L'Olive (3), *Gli piccole porti della verita* (3), Test de destruction « Êtes-vous un bon visiteur de musée? » (200 feuilles à emporter), manuel d'instructions (3), 2004, dimensions variables.

Arrêt sur image de la vidéo promotionnelle montrant les outils d'analyse.



FIGURE 13

QQISTES, Les, *Balade au cœur de la Vérité de l'art*, quarante plaquettes métalliques parsemées dans la ville de Québec et ses institutions artistiques et une installation, 2005, dimensions variables.

Exemples de plaquettes.





FIGURE 14

QQISTES, Les, *Balade au cœur de la Vérité de l'art*, quarante plaquettes métalliques parsemées dans la ville de Québec et ses institutions artistiques et une installation, 2005, dimensions variables.

Vue de l'installation.



FIGURE 15

QQISTES, Les, *Le luxe du vernissage*, happening donnant lieu à l'exposition de 74 photographies domestiques, 29 octobre 2005, photographies 10 x 15 cm.

Exemples de photographies.









FIGURE 16

PHANEUF, Marc-Antoine K., *Signature dans les livres d'or*, encre et papier, 2003 à aujourd'hui, dimensions variables.

Exemples de signatures.

Bravo! Bravo! Bravo!
Mathieu Latulippe et Claude Mongrain
sont désormais mes artistes préférés.
Arthur C. Danto,
XXXX

Suzanne,
jamais de glaucomes n'ont
été aussi beaux!
Monty Cantsin,
XXXX..

Bravo pour toutes ces peintures
estivales! Je me sens comme un
coq en pâte (j'ai crevé mes eaux)
Amicalement
François-Marc-Gagnon
XXXX.

BIBLIOGRAPHIE

BATCHELOR, David et Carl FREEDMAN, « Living in a Material World », *Freize*, n° 35, juin-août 1997, p. 46-49.

BELTING, Hans, *L'histoire de l'art est-elle finie?*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 1989, 146 p.

BENJAMIN, Walter, « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique », *Œuvres III*, Paris, Gallimard, 2001, p. 269-316.

BOURRIAUD, Nicolas, *Esthétique relationnelle*, Dijon, Presse du réel, 2001, 123 p.

BROWN, Craig, « A-Z of How to Be a Significant Artist », *Modern Painters*, vol. 8, n° 1, printemps 1995, p. 48-51.

BUREN, Daniel, « Function of the Museum », *Artforum*, vol. 12, n° 1, septembre 1973, p. 68.

BURROWS, David, « Exquisite Corpses », *Art Monthly*, n° 221, novembre 1998, p. 24-25.

BURTON, Jane, « Shark Tactics; How Damien Hirst and His Contemporaries Became International Art Stars », *Artnews*, vol. 97, n° 10, novembre 1998, p. 137-139.

CAUQUELIN, Anne, *L'art contemporain*, Paris, Presses Universitaires de France, « Que sais-je? », 1992, 128 p.

CAUQUELIN, Anne, *Petit traité d'art contemporain*, Paris, Éditions du Seuil, 1996, 178 p.

CAUQUELIN, Anne, *Les théories de l'art*, Paris, Presses Universitaires de France, « Que sais-je? », 1998, 128 p.

DANTO, Arthur, *L'art contemporain et la clôture de l'histoire*, Paris, Éditions du Seuil, 2000, 340 p.

FRASER, Marie, *Le ludique*, Québec, Musée du Québec, 2001, 159 p.

FREEDMAN, Carl, « Making Omelettes », *Modern Painters*, vol. 11, n° 3, automne 1998, p. 99-101.

GINTZ, Claude, *L'art conceptuel, une perspective*, Paris, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 1989, 260 p.

JACQUES, Alison, « Gavin Turk », *Flash Art*, vol. 27, n° 175, mars-avril 1994, p. 98.

LEWISOHN, Cedar, « Signature as Content », *Flash Art*, n° 222, janvier-février 2002, p. 76-77.

LONG, Declan, « Are You Someone? Artists and the Art of Branding », *Circa*, n° 101, automne 2002, p. 28-31.

MARLOW, Tim, *Gavin Turk Interview (video)*, www.tate.org.uk

MICHAUD, Éric, *Histoire de l'art. Une discipline à ses frontières*, France, Éditions Hazan, 2005, 166 p.

MICHAUD, Yves, *La crise de l'art contemporain. Utopie, démocratie et comédie*, Paris, Presses universitaires de France, 1999, 305 p.

MICHAUD, Yves, *L'art à l'état gazeux. Essai sur le triomphe de l'esthétique*, Paris, Stock, 2003, 204 p.

NIETZSCHE, Friedrich, *Seconde considération intempestive. De l'utilité et de l'inconvénient des études historiques pour la vie*, Paris, GF Flammarion, [1988 (1874)], p. 69-179.

ONFRAY, Michel, *La sculpture de soi. La morale esthétique*, Paris, Grasset, 1993, 288 p.

ONFRAY, Michel, *Archéologie du présent. Manifeste pour l'esthétique cynique*, Paris, Grasset, 2003, 126 p.

PREECE, Robert, « Gavin Turk », *Sculpture*, vol. 24, n° 3, avril 2005, p. 20-21.

RANCIÈRE, Jacques, *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Éditions Galilée, 2004, 173 p.

ROBERTS, James, « Last of England », *Freize*, n° 13, novembre-décembre 1993, p. 28-31.

ROCHLITZ, Rainer, *Subversion et subvention. Art contemporain et argumentation esthétique*, Paris, Gallimard, 1994, 238 p.

SIROIS, Dominique, « *Cynismes?* Manif d'art 3, Québec », *Para-para*, n° 020, in *Parachute*, n° 120, octobre à décembre 2005, p. 2-3.

SIROIS, Dominique, « Turk : l'individualité esthétique », *Espace sculpture*, n° 76, été 2006, p. 15-18.

SMITHARD, Paula, *Interview: Gavin Turk*, www.backspace.org

STEEDS, Lucy, « Massacre à l'anglaise! Bain de sang dans l'art britannique récent », *Art Press* (Hors série), mai 2001, p. 80-85.

TOURIGNY, Manon, « Ceci n'est pas une plaisanterie : l'irrévérence chez les QQistes », *Esse arts+opinions*, n° 56, hiver 2006, p. 44-47.

VATTIMO, Gianni, « La volonté de puissance en tant qu'art », *Les aventures de la différence*, Paris, Les Éditions de minuit, 1985, p. 101-125.

VINCENT, David, « Gavin Turk : Copper Jubilee », *Modern Painters*, vol. 15, n° 3, automne 2002, p. 143-144.